

Das Archiv ist die Kunst: Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus

Scharf, Julia

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scharf, J. (2006). *Das Archiv ist die Kunst: Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus*. (Arbeitspapiere und Materialien / Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, 78). Bremen: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-441590>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.



Forschungsstelle Osteuropa Bremen
Arbeitspapiere und Materialien

Nr. 78 – Dezember 2006

Das Archiv ist die Kunst

Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus

Von Julia Scharf

Arbeitspapiere und Materialien – Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Nr. 78: Julia Scharf:

Das Archiv ist die Kunst.

Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus

Dezember 2006

ISSN: 1616-7384

Über die Autorin:

Seit September 2005 ist Julia Scharf im Bereich Archiv/Bibliothek der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen als Bibliothekarin tätig.

Julia Scharf hat an der Humboldt-Universität zu Berlin Russistik und Bibliotheks- und Dokumentationswesen studiert. Von 2001 – 2003 war sie Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung. 2003 – 2005 war sie als studentische Hilfskraft im Projekt „Gegenstandslosigkeit als Herausforderung ästhetischer Erfahrung“ unter der Leitung von Prof. Dr. G. Witte innerhalb des SFB „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ beschäftigt.

Das vorliegende Arbeitspapier basiert auf ihrer Magistraarbeit.

Technische Redaktion: Matthias Neumann

Umschlag nach einem Kunstwerk von Nicholas Bodde

Die Meinungen, die in den von der Forschungsstelle Osteuropa herausgegebenen Veröffentlichungen geäußert werden, geben ausschließlich die Auffassung der Autoren wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung – auch auszugsweise – nur mit vorheriger Zustimmung der Forschungsstelle sowie mit Angabe des Verfassers und der Quelle gestattet.

© 2006 by Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Forschungsstelle Osteuropa

Publikationsreferat

Klagenfurter Str. 3

D-28359 Bremen

Tel.: +49 421 218-3687

Fax: +49 421 218-3269

e-mail: publikationsreferat@osteuropa.uni-bremen.de

internet: <http://www.forschungsstelle-osteuropa.de>

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	5
1. Grundlegendes.....	7
1.1. Einleitung	7
1.2. Arbeitsdefinitionen	10
1.2.1. Textpraktiken – Praxis und Text.....	10
1.2.2. Archivtheorien – Archivbegriffe	12
1.3. O konzeptualizme	16
2. Vor-Schriften – das Archiv vor dem Archiv.....	19
2.1. Prä-Texte I – Einladungen, Instruktionen, Bescheinigungen.....	19
2.2. Prä-Texte II – Textualisierungen vorangegangener Aktionen.....	21
2.3. Prä-Texte III – Vor dem Text – die Aktion als Nicht-Text.....	24
2.4. Prä-Texte IV – Der Kontext.....	25
3. Nach-Schriften	27
3.1. Post-Scriptum I – Die Bremer Version der PZG.....	28
3.1.1. Kartiny – zur Archivität der Aktion	29
3.1.2. Phänomene des Übergangs.....	31
3.1.3. Der Kollektive Text als Kollektive Aktion	33
3.2. Post-scriptum II – die PZG 1998	35
3.3. Post-Scriptum III – intra- und extrakonzeptualistische Archive	37
3.3.1. Smkš und NOMA	37
3.3.2. Archiv und Kanonisierung.....	39
4. Schluss.....	43
4.1. Archiv, Kanon und Kulturelles Gedächtnis als ästhetische Objekte.....	43
4.2. Danksagung.....	44
4.3. Literaturverzeichnis.....	45
 Aktuelle Publikationen der Forschungsstelle Osteuropa	 53
Kostenlose E-Mail-Dienste der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen	54

Zusammenfassung

Der Konzeptualismus im Allgemeinen und dessen Moskauer Ausprägung im Speziellen werden häufig durch den Fokus ihrer ausufernden textualisierenden Kunstpraxis betrachtet. Vor dem Hintergrund einer geschichtlichen Epoche, die den Übergang des Moskauer Konzeptualismus von einer inoffiziellen künstlerischen Betätigung und damit einhergehenden Publikationspraxis im Moskauer Untergrund zu einer freien und unzensierten ästhetischen Praxis erlebt hat, ist diese spezielle Textualität des Konzeptualismus auch in ihrer medialen Faktur einschneidenden Wandlungen unterworfen.

Um der in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchung dieser medialen Besonderheiten einen begrifflichen Rahmen zu geben, wurde eine Perspektivierung auf die Ausprägungen und den Umgang mit dem Terminus des Archivs als ästhetisches Objekt und die Archivierungsmodalitäten zwischen „Archivfetischismus“ und „Archivskepsis“ angelegt.

Als beispielhafter Gegenstand der Analyse wurde die sich in dem fünfbändigen Werk „Poezdki za gorod“ niederschlagende künstlerische Betätigung der Gruppe „Kollektivnye dejstvija“ (Kollektive Aktionen) gewählt. Diese Bände dokumentieren die künstlerische Praxis der Gruppe in den Jahren 1976 bis 1989. Es existieren sowohl verschiedene Samizdatausgaben aus den 1980er Jahren, eine 1998 erschienene Verlagsausgabe („Ad marginem“), als auch seit den späten 1990er Jahren Internetveröffentlichungen mit künstlerischen Zeugnissen der Gruppe. Die Verschiedenartigkeit der ineinandergreifenden Stufen der Textualisierung und textuellen Selbstreproduktion der eigenen künstlerischen Praxis waren für die Auswahl dieses Beispiels ausschlaggebend. Dabei war insbesondere zu berücksichtigen, dass der in diesen Bänden dokumentierten Arbeit der Gruppe eine charakteristische Verschränkung von kollektiver Aktions- und kollektiver Textkunst eigen ist. Die Fokussierung auf einen prozessualen Archivbegriff hilft somit, die scheinbare Unvereinbarkeit von Aktionskunst und (Selbst) Archivierungsbestrebungen zu überspannen, ohne dass die Aktion zugunsten des Textes negiert wird.

1. Grundlegendes

1.1 Einleitung

Monastyrskij, Andrej

Prinadležal k „moskovskoj škole konceptualizma“, rascvet kotoj prichodilsja na konec 1970-ch – načalo 1980-ch godov. Izvesten kak chudožnik-konceptualist, pišuščij takže stichi.

Soč.: Nebesnomu nosatomu domiku na puti v Pagan. – M., 2001

Aus: Ogryzko, Vjačeslav. Russkie pisateli. Sovremennaja época. Leksikon. Ėskiz buduščej énciklopedii. Literaturnaja Rossija. Moskva. 2004, S. 334¹

Der Samizdat als ein sich parallel zum offiziellen sowjetischen Kulturbetrieb im Untergrund vollziehender Mechanismus des Kulturschaffens und Kulturbewertens verfügt nicht nur über seine eigenen Techniken und Ästhetiken der Herstellung und Verbreitung von Literatur, sondern er erschuf sich auch seine eigenen archivarischen und bibliothekarischen Strukturen, seine eigene Begrifflichkeit von Literaturgeschichte, Kanon, kultureller Selektion und Archiv. Dabei ist nicht immer einfach zu unterscheiden, welche künstlerischen und literarischen Verfahren den objektiven technischen und politischen Bedingungen und somit dem nichtoffiziellen Status der Literatur geschuldet sind, und welche dieser Verfahren vom Konzeptualismus (zum Begriff des Konzeptualismus siehe Kapitel 1.3) gezielt vor dieser Folie als Ästhetisierung und Systematisierung (=Konzeptualisierung) dieser Bedingungen eingesetzt wurden.

Die Stellung des Textes und der Textualität im Kontext der konzeptualistischen Kunst in Moskau ist in vielen Quellen schon reflektiert worden. Häufig wurde die Gruppe der Konzeptualisten als exemplarisch für ein besonderes Schrift- und Textverständnis in der sowjetischen inoffiziellen Kultur herangezogen. Dabei standen die häufig dichotomischen Beziehungen wie die Spannungen zwischen Kunst machen und Kunst deuten, Aktion und Dokumentation, Innen und Außen (z.B. einer Gruppe Kunstschaffender), oder auch die Opposition von Text und Aktion im Vordergrund. Charakteristisch ist, dass die als komprimiert textuell zu beschreibende konzeptualistische Kunst häufig in ihrer Selbstbeschreibungspotenz befragt und zur theoretischen Analyse ihrer selbst herangezogen wird. In der vorliegenden Arbeit wird ergänzend zu diesem Ansatz versucht, die ausführlich in der Sekundärliteratur beschriebenen Verfahren der textuellen Selbstreproduktion durch das Prisma des Archivs zu betrachten, d.h. als feine Spielarten der (Selbst-)Archivierung zwischen *Archivskopsis* und *Archivfetischismus* anzusehen.

Andrej Monastyrskij ist der Kopf der Gruppe „Kollektivnye dejstvija“ („Kollektive Aktionen“), die mit eben diesen namensgebenden kollektiven Aktionen und deren umfangreicher Dokumentation ein geeignetes Beispiel zur Illustration der zu analysierenden künstlerischen und literarischen Selbstarchivierungsmethoden bietet. Jedoch ist zu beachten, dass Gegenstand der Analyse

1 Der hier als Motto zitierte Artikel zu „Monastyrskij, Andrej“ aus einem „Entwurf eines zukünftigen Lexikons“ illustriert gleich zwei Dinge, die im Zentrum dieser Arbeit stehen sollen: Er führt unbewusst-performativ die selbstinszenierte, ursprünglich szenen- oder gruppeninterne voreilige Historisierung (nach dem Schema einer Self-fulfilling prophecy) und zugleich deren sprachlich-parodistischen Niederschlag lebhaft vor Augen. Die Enzyklopädie bedient sich der kurzen und sachlichen Sprache eines lexikalischen Nachschlagewerkes mit didaktischem Anspruch. Der Autor, ein renommierter Literaturhistoriker und -kritiker wird sich sicher gegen die hier aufgestellten Parallelen wehren – und doch macht der Titelzusatz „Ėskiz buduščej énciklopedii“ die Nähe zu den Verfahren der Selbstkanonisierung und Selbsthistorisierung der Konzeptualisten deutlich. Die Auswahl und Anordnung von Personen und deren Werken in einem, wenn auch vorläufigen Nachschlagewerk schafft Tatsachen, an denen sich eine spätere (wiederum selbstreproduktive) Nachlese messen lassen muss. Das Epitheton „vorläufig“ reiht das Werk in eine Genealogie von aufeinander aufbauenden Kanonentwürfen ein, die sich zwangsläufig aufeinander beziehen und damit den jeweiligen Vorgänger in seiner kanonischen Rolle bestätigen.

wie auch Fluchtpunkt der künstlerischen Praxis der Gruppe nicht nur die einzelne Aktion als Performance ist, sondern der sich im Zuge einer Aktion ansammelnde Textkorpus aus Instruktionen, Dokumentationen, Kommentaren und Analysen. Das so im Laufe der Aktivität der Gruppe entstandene faktographische, interpretatorische und theoretisierende Textmaterial wird in verschiedenen Zusammenstellungen und Versionen zunächst im Selbstverlag vervielfältigt, in Essays theoretisch überhöht, in Ausstellungen vorgestellt und zuletzt „regelmäßig“ publiziert. Der 1998 herausgegebene Sammelband „Poezdki za gorod“ stellt einen (vorläufigen?) Kulminationspunkt der textuellen Selbstreproduktion der Gruppe dar. Die Rekonstruktion dieser transmedialen editorischen Selbstreproduktion ist ein zentraler Gegenstand meiner Betrachtungen.

Andrej Monastyrskij als „Schriftführer“ und „Sammler“ der Dokumentationsmaterialien der „Kollektivnye dejstvija“² steht am Scheidepunkt einer Entwicklung, die sich von der traditionell literaturzentristischen russischen kulturellen Praxis vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, über den selbstreproduzierenden Literaturbetrieb unter Samizdatbedingungen bis zur textuellen Reproduktion einer Nicht-Kunst wie derjenigen der „Medizinischen Hermeneutiker“ vollzieht. Dabei handelt es sich nicht um eine rein chronologisch nachvollziehbare Erscheinung, sondern um Abstufungen im Radikalitätsgrad einer hier zu beschreibenden Kunst- und Textauffassung. Die Kunst der Moskauer Konzeptualisten am Beispiel der Gruppe um Andrej Monastyrskij soll innerhalb der Begrifflichkeit eines fortschreitenden Archivierungsprozesses beschrieben werden, wobei die grundlegende Hypothese darin besteht, dass Ziel und Inhalt dieser Kunst die Schaffung eines Archivs ist. Das Archiv ist also keineswegs externer Behälter für Kunst, für die in Ausstellungen kein Platz mehr ist und die mittels archivarischer Kollektion und Beschreibung ein theoretisches Recycling und eine chronifizierende Einordnung erfahren soll. Es ist kein sekundäres Aufbewahrungsmedium für die Kunst nach der Kunst, für abgegrenzte, beschreibbare ästhetische Objekte, sondern das Archiv ist konstitutives und zentrales Element des ästhetischen Objektes selbst, oder, noch radikaler ausgedrückt, *das Archiv ist die Kunst*. Andererseits und im Zuge dessen ist die Erschaffung des Archivs Ziel und Inhalt jeglicher künstlerischer Betätigung der hier vorzustellenden Protagonisten und deren textueller Reflexionen. Im Zuge der medialen Übersetzungen zwischen textuellen und nichttextuellen Schichten (von der Instruktion über die Aktion zur Dokumentation und Edition) kommt es zu einer produktiven Überkreuzung des Status des Ausgangsmaterials und des „Archivgewordenen“, den es hier zu entwirren und zu klassifizieren gilt. Diese Konstellation wird im Kapitel 2.3. ausführlicher zur Sprache kommen. An dieser Stelle soll nur angemerkt werden, dass ein kleiner, aber wichtiger begrifflicher Unterschied zwischen dem von Monastyrskij in erster Linie verwendeten Begriff der Dokumentation als einer konstituierenden Größe seiner Kunst, und dem hier angewandten Terminus des Archivs besteht, den es im Folgenden herauszuarbeiten gilt.

Exemplarisch will ich einige typisch konzeptualistische Aktions-Text-Diskurs-Artefakte als ästhetisches Amalgam darstellen. In Kapitel 3 wird danach konkretisiert, dass es bei der Begriffswahl der „Vor-“ und „Nach-“Schriften nicht um eine chronologische oder chronifizierende Aufreihung von Aktions-Text-Archiv-Prozessen geht, sondern um eine perspektivische Betrachtung des ästhetischen Objektes, mal in der Aktion als realisierter Text, mal im Text als performative Geste realisiert. Die Gruppe „Kollektivnye dejstvija“ untersucht „die Korrelation zwischen Aktionen, Ereignissen und Situationen und dem, wie sie es nennen, faktographischen Diskurs, der Rolle von Texten in Bezug zum Ereignis [...]“.³

Theoretische Grundlagen und Begrifflichkeiten für die angestrebten Untersuchungen der Texthaftigkeit der „Kollektiven Aktionen“ liefern einerseits die Protagonisten selbst, die sich in

2 „Iz-za togo čto knigi sobiralis' A. Monastyrskim to on volej-nevolej ‚uzurpivval‘ etap ‚raspredelenija materiala‘ akcij, t.e. razmeščenie ego v tekstovom prostranstve knig.“ vgl. Monastyrskij „Obščee primečanie“. In: PZG 1998, S. 779. Zur Problematisierung der Autorschaft vgl. auch Kapitel 3.1. der vorliegenden Arbeit.

3 Sasse, S. (2003). S. 15

zahlreichen Artikeln, Vorworten und Essays theoretisch und theoretisierend über ihre Kunst äußern. Die systematisierende und theoretisierende Praxis mündete sogar in ein „*Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*“ („Wörterbuch der Moskauer konzeptualistischen Schule“, im Weiteren kurz „*Smks*“), welches nicht nur den sceneinternen Jargon auflistet und pseudodidaktische Erläuterungen bietet, sondern darüber hinaus als Beispiel für die „Ethik der Ergänzung“⁴ herhalten muss. Darin bedienen sich die Konzeptualisten unter anderem der Sprachen der Strukturalisten und Dekonstruktivisten, der Psychoanalyse und des dialektischen Materialismus.⁵

Der Analyst muss sich dabei stets vergegenwärtigen, dass es sich bei diesen Arbeiten um den Gegenstand der Analyse selbst handelt, und nicht um einen bequemen Zugang, der die Sekundärliteratur „inklusive“ mitliefert. Die Selbstreflexivität dieser Textgattungen macht die traditionelle Differenzierung in Primär- und Sekundärliteratur hinfällig. Das Heranziehen dieser pseudotheoretischen selbstreflexiven Texte zur Klärung von begrifflichen und in erster Linie diskursiven Zusammenhängen ist trotzdem außerordentlich fruchtbar, da genau diese Einordnung Ziel und Zweck dieser Texte (trotz der Rolle samt ihrer Eigenschaften als ästhetische Texte) darstellt.

Nach Groys soll die Integration des (ideologischen) Kommentars in das Kunstwerk die Neutralisierung des Kommentars bewirken⁶, die Funktion der Ideologie ironisieren und so eine Distanz schaffen – der Kommentar als Mittel der Dekonstruktion seines Genres. Mit der Zeit aber wurden diese Methoden, ursprünglich kritisch und „ernst gemeint“ selbst immer „mythogener“ und damit wiederum Ziel der ironisierenden Entlarvung – so vervielfacht sich dieser Prozess ins Unendliche. Diese Dekonstruktion und Rekonstruktion des Mythos der Autonomie des Kunstwerks (in der Folge auch der künstlerischen Individualität) schafft und begründet diese schließlich selbst. So folgt, dass diese textuelle Ebene keinen außenstehenden Metadiskurs zur Erklärung der eigenen Kunstpraxis in der Art von Manifesten oder Theorien offenbart, sondern sie appropriiert und ästhetisiert diesen Metadiskurs in sich selbst und macht so eine zusätzliche Reflexion von außen unmöglich:

Eine Kunst zu betrachten, die als Kritik daherkommt bzw. diese in die künstlerische Geste integriert, birgt spezielle Herausforderungen und Stolpersteine. Gerade der Kritiker/Analyst muss also klarstellen, aus welcher Perspektive diese Kunst zu betrachten ist, ohne dass er selbst in diese Kommentierungsspirale hineingerät oder gar den Mechanismen der Ironisierung selbst erliegt.⁷ Zu beachten ist folglich auch, dass diese Ebene des betrachtenden Kommentars auch außerhalb des betrachteten ästhetischen Kommentierungsprozesses ein- und durchgehalten wird!

Das benannte Problemfeld lässt sich mit Hilfe der verwendeten Literatur umreißen, deren wichtigste Titel und Themenbereiche ich kurz vorstellen möchte:

Aleida und Jan Assmann bieten ein weitreichendes Konzept zu den Begriffen Zensur und kulturelles Gedächtnis. Sylvia Sasse thematisiert in ihrer Monographie *Text und Aktion* eben dieses Spannungsverhältnis in Bezug auf den Moskauer Konzeptualismus und insbesondere die Gruppe „*Kollektivnye dejstvija*“. Georg Witte liefert die Begrifflichkeiten zur Problematik von Kanon und (Selbst-)kanonisierung sowie systematische Untersuchungen zu spezifischen Erscheinungsformen der konzeptualistischen Kunstpraxis und der Samizdatkultur. Eingangs sollen Archivtheorien von Sven Spieker (Archiv, Bürokratie, Kartothek), Foucault und Derrida (Diskurs, Archiv) miteinander verglichen werden, um einen für die vorliegende Arbeit handhabbaren Archivbegriff zu formulieren. Boris Groys äußert sich sowohl zum konkreten konzeptualistischen künstlerischen Vollzug und dessen Protagonisten, als auch theoretisch reflektierend über die Institutionen Mu-

4 Lejderman, Ju. In: Monastyrskij, A. (1999) S. 18

5 vgl. Groys, B. In: Anufriev, S. (1990) S. 7

6 Groys, B. (1991) S. 34

7 vgl. Groys, B. (1991) S. 34: „Der Akt, in dem das Kommentieren als Prozess an sich ästhetisiert wird, setzt im Vergleich zu jedem möglichen Kommentar eine zusätzliche Ebene der Reflexion voraus.“

seum, Sammeln, Kommentar, das Verhältnis von Kunstwerk und Kommentar bzw. Künstler und Kritiker. Aage Hansen-Löve entwirft eine Systematik von Konzeptualisierungen von Realia der russischen Kultur und Gesellschaft durch die konzeptualistischen Kreise.

Zum Sprachgebrauch: Ich werde in dieser Arbeit für die Gruppe „*Kollektivnye dejstvija*“ (Kollektive Aktionen) die Abkürzung KD gebrauchen, die nicht zu verwechseln ist mit der Selbstbezeichnung [KD] in eckigen Klammern, die sich die Gruppe nach 1995 gegeben hat. Für das zentrale Objekt der Beobachtung „*Poezdki za gorod*“ in allen seinen Versionen und Exemplaren soll hier im Allgemeinen die Abkürzung PZG verwendet werden, im Speziellen wird das Kürzel um das Jahr der Herausgabe (z.B. PZG 1998) oder andere Kennzeichen der Version ergänzt (PZG – Bremer Version). Dementsprechend weicht auch die Zitierweise der PZG vom Standard, der im Rest des Dokumentes angelegt wurde, ab.

1.2. Arbeitsdefinitionen

Im Folgenden sollen die schon aufgezählten relevanten Begrifflichkeiten kurz definiert bzw. an diskutiert werden, damit sie dann weiter im Text in Bezug auf die prozessuale Ästhetik des Archivs „geschärft“ und angewandt werden können. Die prozessuale Ästhetik des Archivs ist hierbei keine originäre Hypothese, sondern geht zurück auf Sven Spieker und seine auf Foucault gründende Auffassung, dass Archive sich von Sammlungen grundlegend darin unterscheiden, dass „das, was sie speichern, letztendlich der Prozess des Sammelns selber ist.“⁸ (siehe Kapitel 2.1.2.)

1.2.1. Textpraktiken – Praxis und Text

Die Schlüsselbegriffe und -verfahren des konzeptualistischen Kunstverständnisses, und in der Folge auch der vorliegenden Arbeit, sind in den Termini für textuelle und metatextuelle Vorgänge wie Interpretation, Kommentar, Episierung, Dokumentation, Kanonisierung, Historisierung, Mystifizierung, Archivierung, Ausstellung/Präsentation, Theoretisierung, Traditionalisierung, Edition, Redaktion (...) zu suchen. Alle diese Verfahren weisen hier die Besonderheit auf, dass sie nicht anhand eines ästhetischen Objektes stattfinden, sondern Ziel und Inhalt der Kunst selbst sind. Sie bilden zentrale Bestandteile des künstlerischen Schaffens und des Werkes und sind darüber hinaus durch eine ihnen eigene Prozessualität gekennzeichnet. Alle genannten Methoden können im Kontext des konzeptualistischen Kunstschaffens um das Attribut „Selbst-“ ergänzt werden. Dabei zerfließt der „Unterschied zwischen Kunstmachen und Kunstdeuten“⁹. Das wiederum führt zur Problemstellung, ob überhaupt noch vom „Werk“ gesprochen werden kann, da nicht nur seine Grenzen aufgelöst sind und in den Kommentar übergehen (die Anwesenheit eines „Artefakts“ zum „Beweis“ der künstlerischen Betätigung ist im Konzeptualismus nicht mehr zwingend erforderlich), sondern auch die Urheberschaft nicht zweifelsfrei abgegrenzt werden kann bzw. eine kollektive Urheberschaft konstatiert werden muss. Die Grenze oder vielmehr den Übergang zwischen Künstler/Autor und Zuschauer/Kommentator, Archivar auszuloten und zu beschreiben ist ebenfalls Aufgabe meiner Darstellungen (siehe Termini „*chudožnik-personaž*“¹⁰ und „*zritel'-personaž*“¹¹).¹²

8 Spieker, S. (2004) S. 14f.

9 Groys, B. In: Anufriev, S. (1990) S. 5

10 Monastyriskij, A. (1999). S. 93f.

11 ebd.

12 Auf die Anwendung des Archivbegriffs auf die Kunst folgt implizit die Ersetzung des Autorenbegriffs durch die im Archiv angewandte Kategorie des „Bestandsbildners“ (bei Groys – „Sammler“). Im Unterschied zur bibliothekarischen Sammelweise wird es so möglich, von Autoren- oder Urheberschaft abstrahiert eine Kollektion nach dem Sammler und Überlieferer („Provenienzprinzip“) zu klassifizieren. Nach diesem Prinzip aufgebaut sind unter anderem auch die „*Poezdki za gorod*“, für die Gruppe „Kollektive Aktionen“ als Initiatoren einer Sammlung und damit Bestandsbildner fungieren, während sie nur in Bezug auf eine kleine An-

Alle diese Verfahren haben also die paradoxe Besonderheit, dass sie selbstreflexiv auf ein vom Künstler (oder einem Kollektiv) geschaffenes Objekt angewendet werden, das eigentliche Werk aber nicht als eigenständiges ästhetisches Objekt existiert („*Kollektive Aktionen*“) oder gar nicht vorhanden ist („*Medizinische Hermeneutik*“), sondern erst durch den umgebenden Textkorpus konstituiert wird.

Obwohl alle diese Aktivitäten direkt oder mittelbar ihrer kulturellen Herkunft nach unter den Bedingungen der inoffiziellen kulturellen und literarischen sowjetischen Infrastruktur entstanden sind und diese Umstände wesentlichen Einfluss auf die Literaturschaffenden und das Geschaffene haben, soll es in dieser Arbeit weder ein weiteres Mal um die kulturologisch-soziologische Aufarbeitung der Produktionsbedingungen des Samizdat am Beispiel der Archivierungspraktiken und –bedingungen gehen, noch geht es um die Aufarbeitung der Rolle und des Begriffs des Kanons und der (Selbst-)kanonisierung im Samizdat in Abgrenzung zum Sozialistischen Realismus. Die ihrer Natur nach ursprünglich dokumentarische Publikationspraxis des Samizdat¹³ soll in diesem Rahmen nicht analysiert werden. In diesem Zusammenhang kann lediglich herauskonstruiert werden, ob der politisch-publizistische Samizdat als Folie und formgebendes Element einen Einfluss auf die textuellen Reproduktionsverfahren der Moskauer Konzeptualisten gehabt hat. Es stellt sich die Frage, ob die Sphäre des politischen Samizdat ebenso als Konzeptualisierung produktiv sein kann und vom „literarischen“ Konzeptualismus wieder aufgenommen wird, wie es die offizielle sowjetische Ideologie in all ihren medialen Ausprägungen und semiotischen Implikationen gewesen ist.

Bis auf den Begriff der Dokumentation, der an späterer Stelle noch gesondert problematisiert werden wird, sollen an dieser Stelle zentrale Verfahren der konzeptualistischen Textarbeit eingeführt und definiert werden. Dabei wird mit Arbeitsdefinitionen umgegangen, die sich im Laufe der vorliegenden Analyse als haltbar oder unhaltbar erweisen müssen. In einer Logik der fortschreitenden Komplexität sollen einerseits Termini der konkreten Textarbeit bzw. der Textgenres, sowie metatextuelle Verfahren wie *Interpretation*, *Kommentar* oder *Theoretisierung*, andererseits auch metadiskursive Verfahren wie *Kanonisierung* oder *Historisierung* näher beleuchtet werden. Der Klammerbegriff des *Archivs* wird im folgenden Kapitel gesondert behandelt.

Der Begriff der *Interpretation* wird, ebenso wie der des *Kommentars*, im Unterschied allerdings zu den Begriffen der zweiten (metatextuellen) Reihe (s.o.) von Monastyrskij bzw. den KD selbst in Bezug auf die eigene künstlerische Praxis inflationär gebraucht. Anders als die allgemeine hermeneutische Definition der Interpretation als methodisch reflektierte Auslegung oder Deutung eines sprachlichen Textes, geht es bei Monastyrskij um eine methodisch eher unreflektierte Deutung eines (wie auch immer gearteten) „Interpretationsanlasses“. Die traditionelle Interpretation schafft ein klar hierarchisches Verhältnis zwischen dem ästhetischen Text als Interpretationsanlass und -gegenstand, der als Primärtext vorliegt, sich aber einer deutenden Auslegung unterziehen muss (Machtverhältnisse) und der als Metatext fungierenden Interpretation. Die beiden Ebenen unterscheiden sich klar in der Gattungszuordnung – die Interpretation wird nicht als literarisches Werk gelesen. Die konzeptualistische Interpretation hingegen übernimmt selbst die Funktion eines literarischen Textes und wird in den Rang eines ästhetischen Artefakts

zahl von Texten tatsächlich als Autoren auftreten. Das Provenienzprinzip verweist darüber hinaus auf eine der grundlegenden begrifflichen Differenzen zwischen Dokumentation und Archiv, da ein Archiv zwingend über einen Bestandsbildner verfügen muss und so das Sammelgut zwingend mit diesem in Verbindung steht, während eine Dokumentation von einer außenstehenden Person oder beauftragten Person angefertigt werden kann. Erst im Moment der Übereignung an eine zu benennende Institution (an einen bestimmten Ort) wird eine Sammlung zum Archiv und der Sammler/Dokumentar zum Bestandsbildner.

Sven Spieker verweist in seiner Einleitung zu den „*Bürokratischen Leidenschaften*“ auf die Bedeutung des Provenienzprinzips für die „Ver-Ortung“ des Archivs (Spieker, S. (2004) S. 13f.)

13 Titel wie „*Chronika tekuščich sobytij*“ („Chronik der laufenden Ereignisse“) oder die dokumentierende Begleitung der Prozesse gegen Julij Daniel und Andrej Sinjavskij zeugen von der engen Bindung des Samizdat an die Informations- und Dokumentationspraxis der Bürgerrechtsbewegung.

gehoben. Das Verhältnis zwischen Werk und Interpretation im Konzeptualismus und die Frage nach der ästhetischen Eigenqualität dieser Teile sind zentrale Problemstellungen meiner Arbeit.

Der Kommentar, ursprünglich ebenfalls ein Terminus der hermeneutischen Literaturwissenschaft und dort verstanden als eine entweder subjektiv bewertende Äußerung oder sachlich-objektive Erläuterung von sprachlichen und/oder textuellen Zusammenhängen, wird generell in seiner kanonbildenden Funktion gehandhabt und erwähnt. Boris Groys zieht in seinem Aufsatz „Die Ästhetisierung des ideologischen Textes“¹⁴ eine Parallele zwischen *kommentierter Kunst* und einem *illustrierten Buch*. Dabei nimmt der konzeptualistische Kommentar jedoch eine Zwischenstellung ein zwischen dem nach Autonomie strebenden Kunstwerk (unvermittelte Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter) und dem ohne Kommentar nicht mehr unmittelbar zugänglichen Kunstwerk, welches eine intensive theoretische Beschäftigung voraussetzt, da er in das zu kommentierende Kunstwerk integriert wird.

Das Verfahren der Theoretisierung ist vor allem für die konzeptualistische Textkunst konstitutiv und wird oft im Zusammenhang mit ihr diskutiert. Dabei findet ein ästhetisches Ereignis, egal ob sprachlicher oder nichtsprachlicher Natur, eine theoretische Überhöhung, die über einen bloßen Kommentar insofern hinausgeht, dass durch den Bezug zu einem externen Metadiskurs das Kunstwerk in eine Traditionslinie oder in einen Deutungskontext gestellt werden soll, welche(r) ohne den theoretisierenden Kommentar keinesfalls durch die unmittelbare Rezeption des Kunstwerks hätte gegeben sein können. Auch hier ist charakteristisch, dass der theoretisierende Text ästhetisiert und in das Kunstwerk selbst integriert wird, d.h. der externe Diskurs „appropriert“¹⁵ und internalisiert wird.

Im Zusammenhang mit den Begriffen Kanon und Kanonisierung soll an dieser Stelle das generelle Problem der Entstehung und der Legitimation des Kanons als solchen ausgeklammert bleiben (siehe dazu Kapitel 3.3.2.). Die dominante Stellung des Begriffs in der konzeptualistischen (Selbst-)betrachtung wie in der Sekundärliteratur lässt es aber nicht zu, eine Arbeitsdefinition vorzuenthalten, die sich auf Methoden und Ansätze einer (Selbst-)kanonisierung bezieht. Vor dem Hintergrund, dass alle oben beschriebenen ursprünglich literaturwissenschaftlichen Verfahren, die letztendlich kanonbildend wirken, in die ästhetische Sphäre übernommen und in das Kunstwerk integriert wurden, kann davon ausgegangen werden, dass eine bestimmte Positionierung zum Kanon dem konzeptualistischen Werk immanent und eine Kanonisierung innerhalb selbst gewählter Traditionslinien angestrebt ist. Der Kanon wird, ähnlich dem Archiv, wie später zu sehen sein wird, zu einer werkimmanenten ästhetischen Größe (siehe Kapitel 3.3.2. und 4.1.).

Der Terminus Mystifikation bezieht sich in der Regel auf die Autoreninstanz, deren Identität durch bestimmte Maßnahmen verschleiert wird (z.B. Pseudonymität) oder die für den Rezipienten mit einem bestimmten Image verbunden werden soll. Im Falle der KD handelt es sich um eine Art *kollektive Autorschaft*, die allerdings den Eindruck der exakten Dokumentation der individuellen Anteile an der Autorschaft einzelner Textteile aufrechtzuerhalten bestrebt ist. Dabei ist signifikant, dass es selbst auferlegte hierarchische Abstufungen in der Autorschaft gibt, die vom Status als Gruppenmitglied oder Nichtmitglied abhängen, sowie vom prozentualen Anteil an verschiedenen Etappen der Vorbereitung und Durchführung einer bestimmten Aktion.

1.2.2. Archivtheorien – Archivbegriffe

Im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen steht also die Analyse der ästhetischen und textuellen Aneignungen und Reflexionen der genannten konzeptualistischen Phänomene zwischen Archivskepsis (Archiv als kanonabhängiges und Kanon konstituierendes Machtinstrument, Archiv als mortifizierende Institution „nach der Kunst“, Archiv als statischer und damit inadäquater Ver-

14 Groys, B. (1991) S. 31–39

15 vgl. dazu auch Kapitel 1.3. (S. 16f.) und Groys, B. (1991)

such der Überlieferung von ephemeren ästhetischen Ereignissen wie z.B. von Aktionskunst) und Archivfetischismus (textuelle Selbstreproduktion als Selbstarchivierung zum Zwecke der Selbstkanonisierung, transmediale Überlieferung, Reproduktion, Repetition und Authentifizierung von Ereignissen), zwischen den Verfahren der Selbstkanonisierung und Selbstmarginalisierung.

Noch vor einer Problematisierung des Archivbegriffs für diese Zusammenhänge wird an dieser Stelle zunächst eine allgemeinere Begriffsbestimmung vorangestellt. Dazu sollen archivtheoretische Ansätze von Foucault, Derrida und Spieker herangezogen und vorgestellt werden. Allen drei Terminologien ist gemeinsam, dass das Archiv als aufgespannt im Fadenkreuz zwischen Raum und raumfüllender Materialität angesehen wird.¹⁶ Nach Sven Spieker findet die „Ver-Ortung“¹⁷ des Archivs zwischen oder in den Dimensionen des Raums und der Materialität ihren Ausdruck unter anderem in der Polarität zwischen dem *Innen* und dem *Außen* des Archivs, denn das „Nicht-Archiv“, der „archivfreie Raum“ (hier findet eine lokale Definition des Archiv-Raums ihre außerarchivarische Entsprechung) oder das „Vergessenkönnen“¹⁸ (hermeneutische Definition des Nicht-Archiv-Raums) sind konstitutiv zur Bestimmung dessen, was ein Archiv ausmacht. Spieker konstruiert seinen Archivbegriff hauptsächlich aus Negationen. Das Vergessenkönnen ist konstitutiver Bestandteil eines Archivs, welches die Mechanismen der kulturellen Selektion zur Schau stellt. Diese Selektion ist eine der Hauptaufgaben von Archiven und Archivaren und mündet in die Kassation von Dokumenten, den sorgfältig dokumentierten Prozess der „Zerstörung“ des Archivs selbst. Diese Kassation hat tatsächlich in erster Linie eine selektierende kulturökonomische Dimension, auch wenn ihr häufig ein interner archivökonomischer Zweck nachgesagt wird (sie produziert im Endeffekt quantitativ mehr Papier, als sie aussondert), d.h. sie ersetzt ein aus einem außerarchivarischen Raum stammendes und auf diesen Raum verweisendes „Original“ durch ein nach den internen Regeln der archivischen Beschreibung entstandenes Dokument. Mit der Vernichtung des „Originals“ ist die nach Außen zurückzuverfolgende genealogische Abstammungskette unterbrochen. So schaffen Archive einen archivinternen außerhistorischen Raum. Spieker geht aber nicht auf den Konflikt ein, den die Kassation für die Archivfunktion als solche mit sich bringt – das Entstehen von Dokumenten im Archiv selbst ist durch kein Provenienzprinzip gerechtfertigt, es findet keine Authentifizierung durch Verweis oder Rückbezug auf einen außerarchivarischen Ort statt, da ja das Dokument, welches sich genau durch diesen Verweis auszeichnet, entsorgt und durch einen metadokumentarischen Behelf ersetzt werden soll. Eine weitere und in Spiekers Text zentrale Charakterisierung des Archivs *ex negativo* betrifft den schon erwähnten Verweis von Archivdokumenten auf einen archivfreien Raum, auf den „Anderen Ort“. Die Existenz eines solchen Ursprungsraums („*site*“) macht das Archiv in der Konsequenz zum Nicht-Ort („*nonsite*“)¹⁹. Das bedeutet, dass wir beim Betrachten der innerhalb der *nonsite* gesammelten und ausgestellten Objekte ab- und unsere Aufmerksamkeit auf die *site* hingelenkt werden. So erhält das Archiv seine Existenzberechtigung erst durch den *Anderen Ort*, während dieser seine Authentizität erst durch sein Vorhandensein im Archiv erhält. In dem Augenblick aber, in dem der Ort (oder charakteristische Teile desselben) in das Archiv transferiert wird, existiert er nicht mehr in der Form, wie er im Archiv dargestellt wird. „Im *nonsite* wird der ursprüngliche *site* mit Hilfe verschiedener Medien und Repräsentationsformen (...) rekonstruiert bzw. für den Betrachter konstruiert.“²⁰

Der archivarische Habitus der „Ver-Ortung“ wird von Boris Groys in seinem Aufsatz „Die Aura der Archive“²¹ im selben Band noch einmal aufgegriffen – diesmal aber nicht als Ver-Ortung

16 Derrida unterscheidet in dem Zusammenhang zwischen der topologischen und der nomologischen Komponente des Archivs (mehr dazu ab S. 15). Derrida, J. (1997) S. 12ff.

17 Spieker, S. (2004) [a] S. 7–25

18 ebd. S. 8

19 vgl. Spieker, S. (2004) [a] S. 11

20 ebd.

21 Groys, B. (2004) S. 163–175

des Archivs in toto, sondern von Objekten in einem Archiv. Ausgehend vom Benjaminschen Problem des Verlustes der Aura des Kunstwerkes durch seine technische Reproduzierbarkeit, die es vom „Hier und Jetzt“ abkoppelt, versucht Groys den umgekehrten Weg: Er erklärt alle in Archiven gespeicherten Dokumente zu auratischen Originalen, da diese eine feste Einschreibung in die Topologie des Archivs erfahren haben und somit einer Authentizität teilhaftig werden, die unabhängig ist vom Kriterium der historischen Originalität des Dokuments in einer außerarchivarischen Wirklichkeit. Diese Re-territorialisierung, d.h. die „Operation der Archivierung funktioniert also in unserer Kultur als eine Umkehrung der Operation der Reproduktion. Die Reproduktion macht aus einem Original eine Kopie. Die Archivierung macht aus einer Kopie ein Original.“²²

Für Groys, der das Archiv als Quelle kultureller und geschichtlicher Identität schlechthin betrachtet, geht das Konzept Archiv einher mit dem Konzept der Sammlung. Gerade in Bezug auf eine konzeptualistische Ästhetik ist das Groys'sche Credo „Wir sind, was wir sammeln“²³ Triebkraft für eine selbstbezogene Selektionspraxis („*ästhetisches Recycling*“²⁴) zur Schaffung einer kulturellen Identität (Selbstmusealisierung, z.B. „*MANI*“), die sich durch eine paradoxe Beziehung zum Nationalstaat und zur kanonisierten und traditionalisierten Kultur auszeichnet, da sie sich einerseits aus deren symbolischem Erbe und „aus der Masse des sich anhäufenden kulturellen Mülls“ speist, andererseits diese Artefakte durch das Sieb der kulturökologischen Zensur der eigenen Kunstpraxis filtert. Groys erwähnt in seinem Aufsatz den Begriff der *Sammlung* nicht, dieser ist aber nur ungenau abgegrenzt vom hier entworfenen Groys'schen Archivbegriff, wie aus einem Vergleich z.B. mit dem erwähnten Artikel „Sammeln, gesammelt werden“ hervorgeht.

Das Authentische existiert also nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort, sondern ist nur noch im Archiv, dem eigentlich per definitionem nicht-authentischen Ort zu finden. Im Zusammenhang mit der von Spieker am Anfang zitierten Foucaultschen Prämisse, dass alles, was im Archiv ist, einmal unter der Maßgabe entstanden ist, dass es eines Tages im Archiv landen würde, bedeutete dies im Umkehrschluss die totale Negation der Existenz des authentischen Ortes und des archivfreien Raums, da der authentische Raum zwar nachträglich und mithilfe des Archivs überhaupt erst authentisch wird. Letztlich erfolgt dieser Schritt durch seine außerarchivarische Proposition, denn die Überlegung, warum ein Objekt oder Dokument ins Archiv kommt, ist niemals identisch mit derjenigen, die zu seiner Entstehung geführt hat.²⁵

Auch Foucault geht von der Zweidimensionalität des Archivs aus (*nicht* die Summe aller Texte und *nicht* die Einrichtungen zur Konservierung eines Diskurses innerhalb einer Gesellschaft), macht diese Eigenschaft aber nicht zum Ausgangspunkt seiner Begriffsbeschreibung. Er wehrt sich gegen die Konzeptualisierung des Archivs als „Summe aller Texte, die eine Kultur (...) bewahrt hat“²⁶ und plädiert für eine Annäherung an das Archiv als das „Zusammenspiel all jener Regeln, die bestimmen, was in einer bestimmten Kultur bedeutsam wird, und was nicht.“²⁷ Das hier von Spieker zusammengefasste Fazit Foucaults wird von Foucault selbst als die sich einer endgültigen Beschreibung entziehende, widersprüchliche Archivfunktion zwischen dem Archiv als „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen

22 Groys, B. (2004) S. 171

23 Groys, B. (1996), S. 32

24 Vgl. Groys, B. (1996), S. 33

25 Das Thema der „Aura“ der Archive und die in Zusammenhang damit stehende Frage nach der Authentizität wird von Boris Groys noch einmal in seinem Aufsatz „Die Aura der Archive“ in demselben Band aufgegriffen. Dabei ersetzt Groys das Kriterium der Authentizität durch das Kriterium der historischen Originalität. Archive erlangen ihre Aura dadurch, dass sie das Originäre speichern und das Sekundäre weiter zirkulieren lassen, so dass die historische Wirklichkeit gegenüber dem Archiv eine nachgeordnete Stellung einnimmt.

26 Foucault, M. (2003) S. 187

27 Vgl. Spieker, S. (2004) S. 17

als einzelne Ereignisse beherrscht²⁸ und dem Archiv „was bewirkt, dass all diese gesagten Dinge sich nicht bis in die Unendlichkeit in einer amorphen Vielzahl anhäufen“²⁹ aufgespannt. Das Archiv beinhaltet also nicht die Erinnerung an eine im Moment ihres Erscheinens schon vergangene Aussage, sondern bestimmt die Möglichkeit einer Aussage, gar ihre Aussagbarkeit. Auf diese Weise ist das Archiv als System nach Foucault Voraussetzung für das Funktionieren einer Aussage, und nicht deren Aufbewahrungsbehälter posthum, d.h. in der Konsequenz ist das Foucaultsche Archiv logisch und chronologisch *vor* der Aussage selbst anzuordnen („an der Wurzel des Ereignisses“³⁰). So ist auch die von Spieker zitierte These Foucaults zu erklären, dass alle archivierten Dinge nur zum Zwecke ihrer Archivierung entstanden seien, denn das Archiv der Aussagen habe die Aufgabe, weitere Aussagen hervorzubringen. Ein Archiv kann also niemals vollendet sein. Es entzieht sich in seiner Prozessualität der endgültigen Beschreibung genauso wie durch die Tatsache, dass eine Aussage über das Archiv zwangsläufig innerhalb desselben geschieht und so nicht in der Lage ist, die Totalität des Archivs zu erfassen.

Die schon bei Spieker und Foucault beschriebene Zweidimensionalität des Archivs wird von Derrida an den Polen des Topologischen (Ansiedlung des Archivs auf einem „festen Träger“) und des Nomologischen („legitime hermeneutische Autorität“)³¹ festgemacht. Ergänzend kommt bei Derrida die archivkonstituierende „Konsignationsmacht“ hinzu, die ein Archiv zu einem einheitlichen Korpus konfiguriert, zu einer „Versammlung der Zeichen“³². Nach Klärung dieses Sachverhalts setzt er die Dekonstruktion des Archivbegriffs mithilfe oder anhand der Implikationen des psychoanalytischen Textschaffens Freuds für den oben skizzierten Archivbegriff an. Er stellt in den Mittelpunkt seiner Herleitungen, dass das Archiv, solange es, was gemeinhin der Fall ist, als eine sekundäre Institution der Repräsentation einer außerhalb des Archivs stattfindenden historischen Wirklichkeit angesehen wird, immer an einem prinzipiellen Mangel, der prinzipiellen Unfähigkeit der angemessenen und vollständigen Repräsentation der geschichtlichen Realität – der „Archivkrankheit“ („*Mal d'Archive*“)³³ leiden wird. Das Archiv kann den Verlust, gegen den es aufgeboten wird, nicht kompensieren, es krankt an einer „unüberwindbaren Sekundarität“³⁴. Das Archiv ist gewissermaßen „an der Wirklichkeit erkrankt“. Allerdings wird die Frage, was an der geschichtlichen Wirklichkeit relevant und charakteristisch ist, und was davon in den Archiven repräsentiert werden soll, den Archiven selbst überlassen, d.h. wir haben keine andere Möglichkeit, als anhand von Archiven zu entscheiden, was für das Außen des Archivs charakteristisch ist und ihm deswegen einverleibt werden sollte. Wieder im Anklang an Foucault formuliert Derrida die These, dass „die Archivierung ein Ereignis in gleichem Maße hervorbringt, wie sie es aufzeichnet.“³⁵ Das Archiv schafft sich seine zu archivierenden Ereignisse, um dann an deren Archivierung zu scheitern bzw. die Unmöglichkeit einer Archivierung zu demonstrieren.

Das Zitat von Derrida führt gleichzeitig eine neue signifikante Instanz ein, die bisher noch keine Berücksichtigung bei den vorgestellten Archivtheorien gefunden hatte – die (mediale) Vermitteltheit der Archivalien, hier aufgerufen durch den Begriff der „Aufzeichnung“. Bisher sind wir davon ausgegangen, dass im Archiv das Ereignis oder Objekt selbst aufbewahrt wird, nur so kann eine Differenzierung in *sites* und *nonsites*, in *Innen* und *Außen*, in *Original* und *Kopie* angelegt

28 Foucault, M. (2003) S. 187

29 Ebd.

30 Foucault, M. (2003) S. 188

31 Derrida, J. (1997) S. 12f.

32 Derrida, J. (1997) S. 12f.

33 gleichzeitig Originaltitel des Essays von Derrida, auf deutsch übersetzt als „Das Archivübel“, allerdings erschienen unter „Dem Archiv verschrieben“ (1997)

34 Groys, B. (2004) S. 163. Groys selbst heilt diese Krankheit wie oben beschrieben dadurch, dass er dem Archiv selbst auratisierende Wirkung zuschreibt und die Logik der Originalität der historischen Wirklichkeit (des Außen) und der Sekundarität des Archivs gegenüber derselben umkehrt.

35 Derrida, J. (1997) S. 35

werden. Wenn es sich bei den im Archiv anzufindenden Objekten um „aufgezeichnete Ereignisse“ handelt, so bleibt vom Archiv nur die aktive, Ereignisse produzierende Komponente, die oben unter dem Begriff der „Kassation“ beschrieben wurde, während der Prozess der Akkumulation von Zeugnissen eines Außen des Archivs verunmöglicht wird.

Während also das Foucaultsche Archiv in seiner Totalität nicht erfasst werden kann, scheint das Derridasche (oder Freudsche) Archiv die Totalität nicht erfassen zu können. Im ersten Fall ist keine Aussage außerhalb des Archivs möglich, wohingegen im zweiten Fall das Archiv die Aussage unmöglich zu machen scheint.

Interessant für die hier zu führenden Rekonstruktionen einer archivarisches verstandenen konzeptualistischen Selbstreproduktionsstrategie ist die Entdeckung, dass der angelegte prozessuale Archivbegriff keineswegs eine originär konzeptualistische Erfindung ist, sondern sich auf weit verbreitete Archivtheorien stützen kann. Sowohl die Prozessualität des Archivs, als auch die Zweifelt des Archivs als gleichzeitig Lokalität und Kausalität, und schlussendlich auch die binäre Opposition von *site* und *nonsite* sind fruchtbare und am gewählten Gegenstand hervorragend zu erprobende Thesen.

1.3. O konzeptualizme

Die Relevanz der oben angesprochenen Begriffe für das im Folgenden zu analysierende Objekt erklärt sich darüber hinaus durch die Zugehörigkeit zu oder den Ursprung aus, sowohl der verbalen Terminologie als auch des „real existierenden Kunstwerkes“ (damit ist hier der gesamte Textkorpus der PZG in seinen hier zu erwähnenden Erscheinungsformen gemeint) der Gruppe der Moskauer Konzeptualisten. Bevor ich in die analytische Textarbeit einsteige, möchte ich einige grundlegende und kontextbildende Worte zum Moskauer Konzeptualismus als Text-Kunst voranstellen. Dabei sind Fremdbild und Selbstbild häufig schwierig voneinander zu trennen, da es typisch für konzeptualistische Verlautbarungen ist, ihnen einen wissenschaftlich-objektiven Anstrich zu geben und somit eine theoretische Überhöhung des eigenen Schaffens gleich „inklusive“ mitzuliefern. Andererseits ist das Usurpieren und Integrieren von Aussagen aus anderen Kontexten in die eigenen Zusammenhänge ebenso typisch. Das so verstandene Theoretisieren über den Begriff und die Kunst des Konzeptualismus ist zentraler Bestandteil des eigentlichen künstlerischen Schaffens.

Тотальная же вербализация изобразительного пространства, нарастание числа объяснительных и мистификационных текстов, сопровождавших изобразительные объекты, очень легко легло на традиционное превалирование литературы в русской культуре, ее принципиальную предпосланность проявлению в любой другой сфере искусства.³⁶

Dmitri A. Prigov, als Autor selbst ein Protagonist des Konzeptualismus, ist der Meinung, dass die totale Verbalisierung der Kunst, die der Konzeptualismus mit sich brachte, ein leichtes Spiel in der traditionell sowieso literarisch-textuell dominierten russischen kulturellen Tradition hatte.³⁷ Zu den spezifisch russischen Ausprägungen der ursprünglich aus dem Westen stammenden *Concept Art*, die das besondere Verhältnis zum Text bzw. zwischen Bild und Text ebenfalls thematisierte, führten nicht zuletzt die herrschenden politisch-ideologischen Rahmenbedingungen, die den Konzeptkünstler in den Untergrund zwangen. Der Samizdat als zweite „notwendige Bedingung“ prägt das mediale Erscheinungsbild der Moskauer Konzeptkunst als einer Textkunst entscheidend. Das betrifft nicht nur die schwierigen und oft „vorsintflutlichen“ bzw. „vorigutenbergschen“ Produktionsbedingungen, sondern vor allem und in erster Linie interne Grup-

36 Prigov, D. (1998)

37 Nicht wenige Literaturwissenschaftlern sehen den Moskauer Konzeptualismus in einer Linie mit der literaturzentristischen russischen kulturellen Tradition. Vgl. dazu Hirt/Wonders (1998) und (1993)

pen-, Kommunikations- und Organisationsstrukturen. Letztendlich ist die Zugehörigkeit zum „Kreis der Moskauer Konzeptualisten“ weniger an einem bestimmten „künstlerischen Output“ festzumachen, als an einem charakteristischen Sprachgebrauch innerhalb dieses Kreises.³⁸ Ausdruck dessen ist z.B. das von Andrej Monastyrskij zusammengestellte „*Smkš*“, welches „Termini“ umfasst (in erster Linie Wortschöpfungen), die innerhalb des konzeptualistischen Textschaffens Verbreitung gefunden haben, außerhalb der Grenzen desselben jedoch im besten Fall das typisch konzeptualistische „*GUGUCE-Syndrom*“³⁹ hervorrufen. Viktor Tupicyn, eigentlich nicht zum inneren Kreis der Konzeptualisten zugehörig, hat zur Beschreibung des Phänomens der überbordenden Sprachlichkeit den Begriff „*teksturbacija*“ vorgeschlagen, der es ob seiner treffenden Metaphorik sogar bis ins Wörterbuch des Konzeptualismus geschafft hat.⁴⁰

Innerhalb des konzeptualistischen Kreises sind aber auch „ernsthafte“ wissenschaftliche Termini z.B. aus dem westlichen dekonstruktivistischen Diskurs verbreitet. Dabei handelt es sich nicht nur um sprach-, text- oder kommunikationstheoretische Größen wie „*dokumentirovanie*“ (siehe Kapitel 1.2.1.) und „*diskurs*“, sondern oft auch um Entlehnungen aus dem psychoanalytischen Diskurs oder auch aus östlichen Philosophien und Religionen (Buddhismus). Dabei ist ein extrem unseriöser und sorgloser Umgang mit dem Vokabular aus den verschiedensten Kontexten charakteristisch.

Eine grundlegende Selbstcharakterisierung des konzeptualistischen Kreises bietet das von Groys und Kabakov geführte „Gespräch über die NOMA“⁴¹, welches den Ausstellungskatalog zu Kabakovs Installation „*NOMA*“ einleitet. Groys/Kabakov vergleichen hierin die *NOMA* (Selbstbezeichnung für den Kreis der Moskauer Konzeptualisten) mit einem Geheimorden, der sich durch einen intern kodifizierten Diskurs und eine ebensolche Sprache nach außen hin abgrenzt. Dieser exklusive, hermetische „*NOMA-Sprech*“ wird seinerseits wieder als sprachlich-textuelles Verfahren reflektiert. Jene, letztlich als „Spiel“ aufzufassende Prozedur wird immer weiter getrieben und produziert so den charakteristisch ausufernden, selbstreflektiven, konzeptualistischen Metadiskurs. So kommt es auch, dass der Unterschied zwischen Künstler und Kunstkritiker bzw. zwischen Kunst und Kunstkritik gezielt verwischt wird. Der „Hersteller“ ist zugleich der „Abnehmer“ der Kunst, der Künstler ist zugleich Kritiker seiner selbst.⁴² Die festen, inneren Strukturen der Gruppe werden nach Kabakov zu Grundpfeilern eines Mythos, der durch den maschinengeschriebenen Text verfestigt und immer wieder reproduziert wird. Diese Selbstmythologisierung ist zugleich Inhalt und Zielpunkt der künstlerischen Praxis der Gruppe. Groys verwendet in seinem Aufsatz „Die Ästhetisierung des ideologischen Textes“⁴³ den Begriff der *Appropriation*⁴⁴ und erklärt diese Technik gemeinsam mit der des *Theoretisierens*⁴⁵ zu den wesentlichsten Methoden der Selbstmythologisierung mit dem Ziel der Schaffung eines Images auf der Grundlage eines als sprachliches Material verstandenen theoretischen Diskurses. Appropriiert und ästhetisiert wird hierbei ein externer Metadiskurs, wie ihn z.B. die Sowjetideologie in allen ihren medialen und symbolischen Ausprägungen darstellt. Für Kabakov ist ein

38 Vgl. dazu Kabakov, I. (1993); ebenso Monastyrskij, A. (1999). Beide Werke werden in ihrer Doppelkodierung als konzeptualistische Kunstwerke und Konzeptualismus-Enzyklopädien noch im Rahmen dieser Arbeit thematisiert werden (Kapitel 3.3.1.)

39 Monastyrskij, A. (1999). S. 36: „*GUGUCE sindrom – sindrom total'nogo neponimanija (protivopoložnyj sindromu Teddi). Nazvan po imeni geroja rasskazov moldavskogo pisatelja Iona Druce. Šapka Guguce – effekt vnezapnogo total'nogo neponimanija, kotoryj inogda "nakryvaet" odnogo ili neskol'kich čelovek*“

40 „*TEKSTURBACIJA (REČELOŽSTVO) – ékstaz govorenija, otličitel'naja osobennost' rečevych aktov v russkoj kul'ture.*“ zitiert nach: Monastyrskij, A. (1999) S. 84

41 Groys/Kabakov. In: Kabakov, I. (1993) S. 19–40

42 Ebd. S. 24f

43 Groys, Boris: (1991) S. 31–39

44 Ebd. S. 35

45 Ebd. S. 37

solcher externer Diskurs z.B. die Sprache der „Kommunalka“. Es geht, im Gegensatz zu anderen Strömungen der Kunstgeschichte (wie z.B. den Surrealisten), nicht um Manifeste oder Theorien, die, von Außenstehenden rezipiert, das eigene Schaffen erklären oder illustrieren sollen, sondern es geht den Konzeptualisten hierbei letztendlich um Selbstmarginalisierung mittels einer maximalen Abgrenzung von und minimalen Übereinstimmung mit externen (offiziellen) Diskursen und Kommentaren. Auch diese Diskurse werden in erster Linie als Sprachmaterial verstanden, welches eine Identifizierung oder Abgrenzung ermöglicht, und welches als Rohmaterial für die konzeptualistische Umkodierung bzw. Umperspektivierung dienen kann. Die Vereinnahmung politischer, theoretischer und ästhetischer Diskurse macht somit allerdings eine zusätzliche Reflexion von außen unmöglich, ohne dass gleich die „Kommentierungsfälle“⁴⁶ zuschnappt.

Das konzeptualistische Textarchiv, das dabei entsteht, ist demnach, mehr noch als seine oben diskutierten theoretischen Modelle, ein prozessuales Archiv und selbstreflexives Archiv, dem zwei besondere Eigenschaften anhaften: Erstens – es hat (vorerst) keinen Nutzen und keinen Nutzer außerhalb des eigenen künstlerischen Kreises. So erklärt sich z.B., warum diese Archive entweder immer wieder im eigenen Kreis (re-)präsentiert werden (so geschehen im Rahmen der Aktion „Obsuždenie“ der KD) oder, wie bei der Aktion „Biblioteka“ geschehen, eingegraben werden. Die Schaffung dieses eingegrabenen Archivs führt *site* und *nonsite* wieder zusammen. Die Aktion selbst beinhaltet die Verortung eines Nicht-Archivs als nunmehr auratisiertem Archivsupplement an einem ehemals authentischen (weil unbeschriebenen) Ort. Die Archivstrategien von Derrida und Groys überkreuzen sich an der Stelle, an der die Bücher eingegraben sind, denn es lässt sich nicht mehr ausmachen, ob der Ort das Archiv erst als solches entstehen lässt, oder umgekehrt das Archiv den Ort authentifiziert und auratisiert.

Die zweite Besonderheit ist die, dass dem konzeptualistischen Archiv die selektive Funktion der Kassation gänzlich abhanden gekommen ist, sie ähneln eher (mal mehr, mal weniger geordneten) Mülleimern, als eigentlichen Archiven⁴⁷. Diese Besonderheit ist dadurch erklärlich, dass der Rohstoff der Kunst der Konzeptualisten schon vorselektiert ist, sich aus makuliertem, aussortiertem Zeichen- und Sprachmaterial der äußeren (d.h. offiziellen) Diskurse speist. Es handelt sich gewissermaßen um ein „duales System“, ein Kulturrecycling, um die Wiederverwertung von durch Norm und Zensur ausgesiebttem Material.

Als Zusammenfassung möchte ich an dieser Stelle Aage Hansen-Löve zitieren. Im Vergleich zwischen der westlichen Concept Art und dem russischen Konzeptualismus anhand von Konzeptualisierungen einer Reihe von Motiven und Metaphern kommt Hansen-Löve in seinem Text „Konzeptualisierungen Russlands im russischen Konzeptualismus“ zu folgendem Schluss:

[...] präsentiert Concept Art [...] die konstitutiven Bedingungen und Aprioris der Kunst als solcher – und keine konstruktiven Lösungen. Wie in der Sprachphilosophie interessieren die „Propositionen“ der Kunst, nicht die Strukturen und Codes. Die Propositionen sind „analytische Aussagen“ – insofern ist die westliche Concept Art eine analytische Kunst, die sich selbst definiert, die ihre Definition verbal-begrifflich vermittelt und dabei auf das Faktische der Konstruktion eines Artefakts ebenso verzichten kann wie die klassische Moderne auf die Mimesis. [...]

Im Ostkonzeptualismus dagegen gilt dies zwar theoretisch auch, doch ist er insgesamt synthetisch ausgerichtet: die Verbalisierung steht nicht metaphorisch anstelle des Artefakts, sondern bildet einen metonymischen Bestandteil des Werkes, indem ein illustratives Verhältnis zwischen Wort und Bild simuliert wird, das an den Didaktismus und Allegorismus des sowjetischen Systems erinnert. Dies wird

46 der durchaus intendierte Effekt, dass der Kommentar zu einem konzeptualistischen Textwerk vereinnahmt und selbst in den Kommentierungs- und Ästhetisierungsstrudel hineingezogen wird.

47 Vgl. Groys, B. (1996) zum Aspekt der Sammlung und des „ästhetischen Recyclings“. Vgl. ebenso Spieker, S. (2002)

konzeptualisiert – durch allegorisch-diskursive Indizes ebenso wie durch atmosphärische, auratische, solche der „faktura“ – und nicht durch eine logische oder mathematische Proposition.⁴⁸

2. Vor-Schriften – das Archiv vor dem Archiv

2.1. Prä-Texte I – Einladungen, Instruktionen, Bescheinigungen

Diese „geschichteten“ Meinungen folgen einfach aufeinander wie Kringel auf dem Wasser, wobei sie immer breiter werden und sich von ihrem Mittelpunkt entfernen...⁴⁹

Ein Ziel dieser Arbeit kann es sein, die sich immer weiter fortschreibende Textspirale aus Kommentar, Dokumentation und Reflexion aufzurollen und dann zurückzuverfolgen, um die Schichten einzeln in ihren konzeptualistischen Verfahren zu entblößen und zu funktionalisieren. Daraus folgt die Notwendigkeit der konkreten Beschreibung der prozessualen Ästhetik des Archivs, welches hier, mit den ersten „anfallenden“ textuellen Dokumenten seinen Anfang nimmt.

Instruktionen, Einladungen, (Land-)Karten, Aktionsdokumente, „alle bislang fixierten Vertextungsstadien“⁵⁰ – in Bezug auf die vorangegangenen Aktionen und die in der Konsequenz entstandenen Essays, Kommentare etc. sind, bezogen auf die aktuell betrachtete Aktion, *vorher*. Sie bilden einen notwendigen Archivbestand, auf den zurückgegriffen werden kann. Vor- oder Nachträglichkeit, d.h. die Bezugspunkte zur Beschreibung der Prozessualität der Archivierung, sind hier vorerst anhand des zeitlichen Rahmens, den die aktuell betrachtete oder stattfindende Aktion einnimmt, zu definieren⁵¹. Die „*spravka*“, ein in der Praxis der KD den Aktionsteilnehmern bei verschiedenen Aktionen ausgehändigtes Dokument mit der Bestätigung der Teilnahme bzw. einer kurzen faktographischen Beschreibung einer aktuell zu betrachteten Aktion, nimmt hierbei eine Zwischenstellung ein, da sie zwar ein in Vorbereitung auf die konkrete Aktion angefertigter Text ist, aber ihren Einsatz erst am Schluss bekommt. Somit kann sie ihre Funktion des Bindeglieds oder der Verklammerung zwischen den Vor-Schriften und den Nach-Schriften (siehe Kapitel 3) wie Kommentaren, Erzählungen etc. erst am Ende der Aktion entfalten.

Der Prozess der Durchführung einer Aktion beginnt mit dem Anfertigen und Versenden der Einladungen an eine begrenzte Anzahl von Teilnehmern (in erster Linie „Künstlerfreunde“ aus dem eigenen Kreis). Die Einladung nennt nur Ort (bzw. Treffpunkt) und Zeit der geplanten Aktion. Sie verrät dem Eingeladenen nur den Titel und nichts über den Ablauf oder den Inhalt. Der Titel als sprachliches Faktum ist ebenfalls hochgradig hermetisch und verschweigt die bevorstehenden Ereignisse (z.B. die Aktion „*Progulivajuščiesja ljudi v dali – lišnij element akcii*“⁵²). Genau wie *spravka* und *instrukcija* gehört *priglasenie* zu den Textsorten, die von den Autoren der Aktion erstellt und an die Teilnehmer ausgegeben werden. Somit entziehen sie sich durch ihre Funktion einer von der Gruppe der Autoren ausgehenden zentralisierenden, sammelnden und dokumentierenden begleitenden Tätigkeit und werden in den Samizdatbänden der PZG nur als Muster aufgeführt.

Als eine Vor-Schrift (Vorschrift) im wörtlichen Sinne muss hier als nächstes die *instrukcija* erwähnt werden. Die Instruktion enthält Arbeits- oder Handlungsanweisungen für die eingeladenen und angereisten Teilnehmer und bestimmt den Verlauf der Aktion damit maßgeblich. Sie

48 Hansen-Löve, A. (1999) S. 65–106

49 Kabakov, I. (2000) S. 29

50 für den Ausdruck der „bislang fixierten Vertextungsstadien“ danke ich Prof. Witte

51 vorerst wird hier *chronos* als *tertium comparationis* angelegt, bevor der Begriff der Vor-(bzw. Nach-)Schriften in Kapitel 3 ausgeweitet und um eine graphoperspektivische Komponente ergänzt werden soll

52 PZG 1998. S. 685

ist der erste, unmittelbar im Zusammenhang mit der vor Ort zu vollziehenden Aktion (Handlung) stehende Text, mit dem die Teilnehmer konfrontiert werden. Sie trägt nicht nur den sprachlich-stilistischen Stempel der Autoren (was sie zum ersten Text der Sammlung mit eigenständiger literarischer Qualität macht) und definiert den Ablauf der Handlung mehr oder weniger genau, sondern lässt auch im Nachhinein Rückschlüsse darüber zu, was an Ergebnissen oder Ereignissen stattgefunden hat. Diese werden wiederum von den Teilnehmererzählungen nachträglich dokumentiert und können somit mit den ebenfalls nachträglichen Kommentaren der Autoren abgeglichen werden. Die Instruktion und ihr nachzeitliches Gegenstück, die Faktographie (umfasst z.B. Angaben über Ort und Zeit, Statistiken, Skizze oder Lageplan, Auflistung der Teilnehmer etc.), bilden als dokumentierter Zusammenhang eine enge, textlich fixierte faktographische Klammer um die eigentliche Aktion, zugleich die Basis für Interpretationen, theoretische Erklärungen, Kommentare etc. Aus der Tatsache, dass diese Textschicht der Dokumentation aber nicht unmittelbar zur Verfügung steht, da sie an die Teilnehmer ausgegeben wurde und schlechterdings zurückgefordert werden kann, (noch weniger aber ist es vorgesehen und aus der Sicht der Nach-Schriften (siehe Kapitel 3) denkbar, dass Textbausteine wie fiktive Einladungen oder Bescheinigungen, die keinen unmittelbaren Zweck im Zusammenhang mit der Aktion bekleiden, nur zum Zwecke der Pseudo-Dokumentation hergestellt werden), resultieren zwei Dinge: Erstens entsteht eine Art „ausgefrantes Archiv“ (die Verwendung des Begriffs *Archiv* ist an dieser Stelle insofern fraglich, da nicht klar geregelt ist, dass die betreffenden Dokumente an mit Hilfe der Adressaten eindeutig definierbaren Orten aufbewahrt werden, beiläufig wird der einzelne Teilnehmer nunmehr durch seinen Besitz an einer der dezentral aufbewahrten „Sicherungskopien“ zu einem potentiellen Mitarchivgeber). Zweitens muss die faktographische Ebene in der direkten Dokumentation ersetzt werden: hier kommt die Statistik zum Einsatz, die im Band von 1998 die Grundstruktur der PZG von Deskription, Narrativ und Diskurs ergänzt.⁵³

Um den atomisch kleinen und gleichzeitig dadurch in seiner Stellung überhöhten und wichtig werdenden Aktionskern legen sich dergestalt mehrere Schichten Text, deren Funktion mit Prigov folgendermaßen zusammengefasst werden kann:

*концептуализм акцентировал свое внимание на слежении иерархически выстроенных уровней языка описания, в их истоции (по мере возгонки, нарастания идеологической напряженности языка и последовательного изнашивания)*⁵⁴

Es offenbart sich in diesem Zitat eine frappierende Ähnlichkeit mit der Konzeptualisierung von Text in übereinander liegenden Schichten, wie sie der Aktion „*Kartiny*“ zugrunde liegt. In dieser Aktion kommen beschriftete Kuverts zum Einsatz, die von den Teilnehmern laut Instruktion aufeinander geklebt werden sollen. So sind sie nicht mehr voneinander zu trennen und einzeln nachvollziehbar bzw. wahrnehmbar. Während die Kuverts vorher und während der Aktion einzeln eine Rolle gespielt haben, sind die aus ihnen zusammengeklebten Bilder nunmehr nur noch als Ganzes wahrnehmbar. Sie geben damit Zeugnis ab, dass die Aktion *abgelaufen* ist und der Vergangenheit angehört, während die Textschichten als unteilbares Ganzes weiterexistieren. Die zusammengeklebten Textschichten zeugen nach Kabakov davon, dass die Aktion unwiederholbar, abgelaufen und von der Sphäre des Realen in die Sphäre des Geschriebenen übergegangen ist.⁵⁵

Auf dieser Ebene hat die Textproduktion nur insofern reproduktiven Charakter, als dass ein Medienwechsel, eine Übersetzung zuerst vom Konzept der Aktion in Vor-Schrift einerseits und Performanz andererseits, und dann wieder zurück auf das Papier in Form einer Nach-Schrift – dem Versuch einer Synthese geschaffen werden muss. Welche Spuren lassen dabei auf die

53 Dazu mehr an späterer Stelle, da die Ebene der Vor-Schriften sich definitiv nicht auf die auswertende Statistik zu den Teilnehmern und zur Frage der Autorschaft erstreckt – siehe PZG 1998, S. 777–782

54 Prigov, D. (1998)

55 Kabakov, I. In: PZG 1998, S. 58–64

tatsächlich und real abgelaufene Aktion schließen? Wieso sind zur vollständigen Beschreibung dessen, was von der Instruktion in Aktion umgesetzt wurde, im Nachhinein plötzlich mehrere Beschreibungsebenen (faktographisch, interpretatorisch, theoretisch-diskursiv, verschiedene Stimmen und Perspektiven) notwendig? Ist das Bestehen auf die zentrale Rolle der Aktion in diesem Prozess als ein Ausdruck von Archivskepsis zu sehen? Eine vollständige Dokumentation ist eigentlich schon an dieser Stelle als gescheitert zu betrachten: gescheitert nicht an der Tatsache der Dezentralisierung des Vorschriftenarchivs der Aktion, nicht an der unter Umständen zu konstatierenden generellen Unmöglichkeit der Wiedergabe von Aktion im oder als Text, sondern am Versuch, die Aktion und ihre folgenden Bewertungen zum Mittelpunkt und alleinigen Inhalt der Dokumentation zu machen, während außer Acht gelassen wird, dass es eigentlich den Versuch einer mehrschichtigen medialen und archivarischen Transkription zu archivieren gilt. Das Archiv wird sich selbst in seiner Rolle als Meta-Archiv nicht gerecht, es ist nicht imstande, seine eigene Entstehung angemessen zu repräsentieren und verlegt sich stattdessen auf die Darstellung von „para-archivarischen“ Konkreta.

Dieser Konflikt wird bei den „Medhermeneutikern“⁵⁶ ausgeschlossen, indem nicht von einer realen Aktion ausgegangen wird, sondern als Gegenstand zur Archivierung allein die Möglichkeit der Planung einer solchen Aktion ausreichend ist. Archivisch interessant ist der Spalt zwischen dem Ende der Planung und dem Anfang der Aktion, wie z.B. im Text bzw. der Aktion „*Pro-tivozačatočnyj razgovor o svobode*“ („Empfängnisverhütendes Gespräch über die Freiheit“)⁵⁷ als Dokumentation einer Planung einer (letztendlich nicht durchgeführten) Videoaktion.

Мы в этом диалоге отрабатываем акцию с колобками, она закончится для нас вместе с этой кассетой, а реально начнется через неделю. Вот этот самый промежуток «между концом и началом» длиною в неделю и будет изумительным, благодатным временем свободы, в том числе свободы от жестких схем, установленных нами, и от растекания, и от любых оппозиций, допусков, невольностей обусловленности и прочего. Для меня интереснее всего переживание этого свободного времени, проваленного «между концом и началом». То есть: это будет цель, и неизвестно, что нам появится.⁵⁸

Vor dem Hintergrund dieses Statements ist besonders interessant, dass die geplante Aktion bis jetzt nie stattgefunden hat, dass ihr Anfang unendlich hinausgezögert wird und dadurch der Zustand der Freiheit andauert. Der Spalt hat sich unendlich verbreitert, das durch Freiheit und Leere gekennzeichnete Objekt der Anschauung, nämlich die Zeit zwischen dem Aufstellen der Regeln und dem Ablaufen derselben wurde also grenzenlos erweitert. Dieses Zitat von S. Anufriev weist verblüffende Ähnlichkeiten zu Monastyrskijs Theorie der „Erwartung“ und vor allem der „un-erfüllten Erwartung“⁵⁹ auf.

2.2. Prä-Texte II – Textualisierungen vorangegangener Aktionen

Neben der Thematisierung der nicht erfüllten Erwartung eines Ereignisses ist mit umgekehrtem Vektor der Akt des Zitierens, Bezugnehmens und Referierens ein zentraler Bestandteil der Aktio-

56 Eine konzeptualistische Gruppe der „zweiten Generation“ (S. Anufriev, P. Pepperstejn, Jurij Leiderman), die eine Aktionskunst praktizieren, deren Aktionsteil auf ein Minimum reduziert ist und die im wesentlichen aus der Dokumentation (Sprachaufzeichnung) und dem vollkommen hermetischen (pseudo-)theoretischen Kommentar und Eigeninterpretation besteht.

57 Anufriev, S. (1990) S. 45

58 Ebd.

59 Vgl. Monastyrskij, A. „predislovie“ In: PZG 1998 S. 19–24 und die Erzählungen von Kabakov zu „*Komedija*“ – PZG S. 58–64. Außerdem gibt Sylvia Sasse ein weiteres Beispiel für die Funktionalisierung einer Aktion, die nicht stattgefunden hat, als Referenzobjekt: Die Aktion „*Lozung 77*“ ist auch als Zitat einer Aktion (Ent-hüllung eines Protestplakats auf dem Puškinplatz) zu lesen, die 1967 von der Polizei verhindert wurde. Vgl. Sasse, S. (2003) S. 12f.

nen der KD. So spiegelt sich in den Aktionen die Utopie der Verwirklichung, des Ereigniswerdens des Textes wider, d.h. des eigentlichen Ereignisses, das mit dem inszenierten, aber letztendlich nur zur Ablenkung konzipierten Aktionsgeschehnis in Konkurrenz steht: Die Konkretisierung und Performativierung des Textes nimmt ihren Ausgang gerade in dem Moment der Erwartung oder des Aufschubs, an dem die Aktion stehen bleibt, der (Sub-)text aber wie eine Laufzeile weiter läuft. Die Aktion verwandelt sich in ein statisches Nichts, während das eigentliche Ereignis vom bewegten und bewegenden Text aufrecht erhalten wird. Die Aktionen weisen also, wie später noch zu sehen sein wird (Kapitel 2.3.), eine interne linguistische Strukturiertheit auf.

Konkrete Textualisierungen von vorangegangenen Aktionen spielen eine besondere Rolle für die Durchführung der jeweils aktuell betrachteten Aktion selbst – als „Verstehenskontext“ (siehe 2.4.), als unmittelbar während der Aktion eingesetztes physikalisch vorhandenes Material (die Objekte und das Videomaterial in der Aktion „*Obsuždenie*“) oder als Bezugspunkt innerhalb einer Serie zusammenhängender Aktionen („*Lozung-77*“, „*Lozung-78*“, „*G. Kizeval'teru*“). Besonders für die letztgenannten ist die Funktion als Vorschriftenarchiv unmittelbar relevant. In den Kommentaren und Analysen zu dieser Aktionsserie, die sich in ihrer Symbolik eindeutig auf die offizielle sowjetische Propaganda-Ästhetik bezieht, wird immer wieder betont und beispielhaft unterstrichen, dass die Aktionen der KD in einem symbolisch und ideologisch möglichst unbehafteten Raum stattgefunden haben (Symbolik des schneeweißen Feldes). Ohne auf die hier produktiven Prinzipien der Übertragung oder Ausnutzung von Symbolik näher eingehen zu wollen, kann das aber höchstens für die erste Aktion in dieser Reihe gelten, da dieser weiße Raum spätestens nach der ersten Aktion mit einer gruppeninternen Symbolik aufgeladen ist, die sich in der Dokumentation der ersten Aktion genauso niederschlägt, wie sie für die zweite, sich explizit auf die erste Aktion beziehende Losung, konstitutiv ist. Das Vorschriftenarchiv der Aktion „*Lozung-78*“ wird so einerseits durch die dokumentierte und verschriftlichte Version der „*Lozung-77*“ gebildet, andererseits durch das Spurenarchiv am authentischen, mittlerweile „beschriebenen“ realen Ort der „*Lozung-77*“. Bezeichnend ist, dass der Wortlaut der in den beiden Aktionen von 1977 und 1978 aufgehängten Losungen selbst genau diesen Spalt zwischen dem Raum des Nicht-Archivs

я ни на что не жалуясь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах

und dem Vorschriftenarchiv

*странно, зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах, – ведь на самом деле здесь так же, как и везде [...]*⁶⁰

thematisiert. Die „*Lozung-77*“ konstruiert einen *authentischen* (nach Spieker) außerarchivischen Raum, dessen Existenz aber spätestens in „*Lozung-78*“ zur Unmöglichkeit erklärt wird, wenn man nicht davon ausgeht, dass die Markierung des authentischen Raumes als solchen diesen schon zerstört. Die weiße Leere existiert nur noch als Metapher. Offensichtlich ist die Ephemerität der Aktionen eine Illusion und kein Defekt, der durch die mediale Transponierung in ein Textarchiv behoben werden müsste. Sie wird aufgehoben vom Spurenarchiv, das sich in jede folgende Aktion einschreibt. Die Spuren des Vorschriftenarchivs sind demzufolge auch in den schon textgewordenen Archivschichten zu finden, die der einzelnen Aktion vorangehen. Vor allem die Erzählungen der Teilnehmer, die an mehreren Aktionen der KD teilgenommen haben und vergleichend über diese reflektieren, können hierzu untersucht werden. Diese eigentlich in Bezug auf ihre Referenz-Aktionen als Nachschriften zu klassifizierenden Textformen im Korpus der PZG fungieren doch als Vorschriften für alle zeitlich folgenden bzw. betrachteten Aktionen, sobald sie zum individuellen *Verstehenskontext* zugefügt wurden. Beispielhaft dafür soll kurz

60 PZG 1998, S. 26 ff.

die Erzählung Kabakovs zu den Aktionen „*Komedija*“, „*Tretij variant*“ und „*Kartiny*“⁶¹ herangezogen werden: Die erste Aktion, zu der er als Teilnehmer eingeladen war („*Komedija*“), dient ihm als Folie zur Erklärung späterer Beobachtungen und Empfindungen. Ausführlich beschreibt er ein Gefühl der Erwartung, des „Nicht-Wissens-was-kommt“, ein gedanken- und zielloses „psychisches Vakuum“. Den Weg der Erkenntnis zu beschreiben, ist für ihn nur für die erste Aktion relevant, alle weiteren Erzählungen müssen sich mit Bezügen wie

*[...] так как я уже второй раз путешествовал по этому лесу, то новых впечатлений от пути не было, а было повторение тех же переживаний [...]*⁶²

zufrieden geben. Ein Bezugnehmen auf eigene schon textualisierte vor-schriftliche Produkte ist hier insofern nicht möglich, als Kabakov diese drei Aktionen in einer Erzählung abhandelt. Im Unterschied zur diskursiven Ebene (in der Struktur der PZG „*Kommentarii*“) gibt es auf der narrativen Ebene („*Rasskazy*“) kaum direkte intertextuelle Bezüge zwischen den einzelnen Erzählungen der Teilnehmer. Daher ist es vollkommen folgerichtig, dass mit steigender Abstraktionsstufe des Textgenres (in Bezug auf das nicht textliche Ausgangsmaterial der Aktion), d.h. von den faktographischen Beschreibungen über die Erzählungen der Teilnehmer bis hin zu den diskursiven Kommentaren, auch der vorschriftliche Textpool und sich damit die Verweisungsstruktur verkompliziert.

Hinter der Praxis der Textualisierung der Aktion durch intertextuelle Bezüge, Verweisungen und die direkte Verwendung von Textmedien steht die Utopie der Verwirklichung, Ereigniswerdung, Performativierung des Textes. Der dezentral und individuell von den Teilnehmern verfasste Erzählungstext strebt eine Kollektivierung durch Zentralisierung und Sammlung in den Bänden der PZG an. Der einzelne Text wird vom Gravitationsfeld der Sammlung angezogen und geht in ihr auf. Je größer die Masse des Vorschriftenarchivs, desto größer seine Anziehungskraft, desto schneller wächst der Textpool weiter.

Der Text wird noch in einem weiteren Zusammenhang als aktionsstrukturierendes Element produktiv gemacht: Für Kabakov bildet der Text die Grundlage alles Visuellen. Er beschreibt diesen Zusammenhang wie folgt:

*die tiefe, bestimmende Bedeutung des Textes für jede visuelle Darstellung, wo hinter [...] jedem Werk, das formal frei von diesen Elementen ist und zur „reinen“ Plastik, bis hin zu ihren abstrakten Formen, gehört, ein Narratives steht, das auf allen Ebenen existiert und „funktioniert“, und zwar bei der Entstehung dieser Arbeiten, wie auch bei ihrem „Verstandenwerden“.*⁶³

Aufgabe der Künstler wie auch der Zuschauer ist es demnach, die Textstrukturen hinter dem visuellen Geschehnis zu ergründen und zu funktionalisieren. Die (Ab-)Lenkung des Bewusstseins auf/von Stimmen, Themen, Beschreibungen und Abfolgen, d.h. auf/von mit Hilfe der in den Aktionen ausgeführten Handlungen in Performanz gebrachten Text ist immer wieder Gegenstand der Reflexionen über einzelne Aktionen. Besonders deutlich wird dies z.B. in der Verwendung der Termini Monastyrskijs „*pustoe dejstvie*“ und „*linija vosprijatija*“⁶⁴ zur Beschreibung des in den Aktionen wirkungsmächtigen Demonstrationsmodells. „*Pustoe dejstvie*“ schafft einen leeren Erwartungsraum, der die Grenzen des eigentlich zu Zeigenden absteckt. Eine in Bezug auf das Demonstrationsfeld (im Sinne von Textraum) leere Handlung (oder eine Kette oder Abfolge leerer Handlungen) führt im Idealfall also zur Einengung auf eine „*linija vosprijatija*“, die in der Konsequenz zu einer Bewusstseinsformierung beim Zuschauer führen soll. Als Mittel zur Konstruktion des Ereignisses wird also diese „leere Handlung“ angesehen, während das Ziel der

61 PZG 1998, S. 58–64

62 PZG 1998, S. 61

63 Kabakov, I. (2000) S. 11

64 PZG 1998, S. 21

Aktion darin besteht, diesem Ereignis einen textuellen Ausdruck, noch vor der eigentlichen Verschriftlichung, zu geben.

Monastyrskij schafft darüber hinaus praktisch und begrifflich eine Unterscheidung zwischen den Zuschauern, die unmittelbar an einer Aktion teilhaben (und dadurch auch zu potentiellen Mitautoren des nachschriftlichen Textkorpus' werden) und denen, die „nur“ dokumentarisches oder faktographisches Material in Text und Bild zur Verfügung haben⁶⁵, d.h. solchen, die mit zeitlichem Abstand nur noch die Dokumentationen der Aktionen rezipieren können. Jedoch verkompliziert sich die Unterscheidung zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, wenn in einer Aktion dokumentarisches Material aus vorangehenden Aktionen eingesetzt wird („*Obsuždenie*“, „*Biblioteka*“) oder, wie in „*Lozung-78*“, zitiert wird. An dieser Stelle arbeitet Monastyrskij auch heraus, dass für den beteiligten Zuschauer die Differenz zwischen der Aktion als ephemere Kunstwerk und der sekundären Dokumentation desselben klarer und eindeutiger ist als für den unbeteiligten Zuschauer, der gewissermaßen gezwungen ist, die Textualisierung als das eigentliche ästhetische Objekt anzusehen: „For the peripheral viewer, these (photographs, slides, video) also do not constitute ‚documentary‘ material but art [...]“⁶⁶

2.3. Prä-Texte III – Vor dem Text – die Aktion als Nicht-Text

Ausgehend von der materiellen „Faktur“ der Aktion als Nicht-Text (abstrahiert von Kabakovs These der textuellen Basis alles Visuellen), werde ich an dieser Stelle darauf eingehen, welchen Stellenwert der Nicht-Text der ursprünglichen Aktion hat, der als Nukleus in Texte eingebettet ist. Es scheint für den Textualisierungsprozess nach Hansen-Löve zwei Triebkräfte zu geben: einerseits das Ziel der Einschreibung in die spezifisch russische Textkultur, andererseits die Einsicht in die Tatsache, dass diese Kultur nur per Textarchiv medial überliefert werden kann. Das klammert aber die Frage aus, warum dann tatsächlich überhaupt noch auf den Nukleus *Aktion* zurückgegriffen wird, der ja als ephemere Aktion weder mnemotechnisch potent noch in die Texttradition einzuordnen ist. Hier scheint sich im Hinblick auf die vielzitierte Textlichkeit und Archivorientiertheit der Konzeptkunst eher die Frage zu stellen, welche Rolle der Nicht-Text im Konzeptualismus überhaupt noch spielt. Die Spur einer Antwort auf diese Frage liefert z.B. Kapitel 2.2. – bei aller Textfixiertheit des Konzeptualismus kann dieser nur von Außenstehenden, Unbeteiligten als reine Textkunst betrachtet werden, da alle Beteiligten immer den ursprünglichen außertextuellen Textualisierungsanlass miterlebt haben und dadurch a) dem Verfolgen eines Übersetzungsprozesses ausgesetzt sind und b) durch die direkte Beteiligung von Personen an den Aktionen selbst sowie an deren Dokumentation die Differenz von Aktion und Dokumentation aufrecht erhalten wird, die für den unbeteiligten, späteren Rezipienten nicht mehr wahrnehmbar ist.⁶⁷ Außerdem ist meine These, welche unter Kapitel 3 noch ausführlicher dargestellt werden wird, dass weder die reine Aktion, noch der reine Text letztendlich als das konzeptualistische Kunstwerk angesehen werden können, sondern dass der Transformationsprozess von der Aktion zum Archiv, der dabei verschiedene Vertextungsstadien durchläuft, die zentrale Rolle spielt. An dieser Stelle scheint ein starker archivskeptischer Reflex zu wirken, denn letztendlich ist die Textlichkeit und Schriftlichkeit nichts Neues und nicht das zu untersuchende Phänomen, sondern einzig das archivarisches wirksame Zusammenspiel aus Text und Nichttext.

Das Ereignis der Aktion vollzieht sich in der gemeinsamen Anstrengung von Autoren und Zuschauern, die auf eine Verlagerung des Subjekts der Wahrnehmung aus der Demonstrationszone („Kunst“) durch den Grenzbereich (den „Streifen“)

65 Hänsgen, S. (o.J.) Interview mit Monastyrskij „Video, Archive, Storage“

66 Hänsgen, S. (o.J.) Interview mit Monastyrskij „Video, Archive, Storage“

67 vom „ich schaue – ich (be-)schreibe“ zum „ich schaue, was (be-)geschrieben wurde“

*der Ununterscheidbarkeit – in die Zone der zerstreuten alltäglichen Wahrnehmung („Leben“) gerichtet ist.*⁶⁸

Wenn die Aktion nach Monastyrskij eine interne linguistische Strukturiertheit aufweist (oder eine solche ihr zugeschrieben werden kann), so kann sie viel unvermittelter Gegenstand einer Verschriftlichung und Archivierung werden, als das zunächst zu vermuten wäre. Monastyrskij erklärt den Text als „pointer to the sphere of invisible meanings“ zum „basic carrier of the semantic side of CA's activity“⁶⁹. Zugleich erklärt er z.B. die Serienqualität der Aktionen zu einer linguistischen Kategorie, die sich mehr in einem Textraum als auf einem realen Feld ausbreitet. Dieses Phänomen verstärkt sich mit der Zeit und mündet in eine späte Aktionsform der KD, die rein textuell strukturiert ist (z.B. „*Obsuždenie*“), bei der Form, Inhalt und Kontext bzw. Kommentar als Texte vorliegen. Trotzdem wird die stark konstruierte Differenz zwischen Aktion als ursprünglichem Nichttext und der sekundären Textlichkeit der Dokumentation auch an dieser Stelle reproduziert. Worin liegt aber der eigentliche Unterschied?

Wie später noch zu sehen sein wird, kann trotz aller Übergangsphänomene und Kreuzungen von einem Innen und einem Außen der Kunst der KD gesprochen werden. Die Schicht der Kommentare und Kontexte ummantelt einen Kern, der einen ästhetischen Impuls ausgelöst hat, einen Textualisierungsanlass, der nun Reproduktionsreflexe in Produktionsreflexe umwandelt und deren Ergebnisse in Schichten um den Kern ansammelt. Dabei ist die technisch-mediale Erscheinungsweise dieses Kerns nur insofern erheblich, als sie selbst Anlass zur Reflexion bietet und kommentiert wird. Diese Schichtenmetapher macht jede Aktion in ihrem Schalenaufbau ihrem eigenen Archiv ähnlich. Zu beachten ist jedoch der Fakt, dass die horizontale reproduktive Achse, die einem Zeitstrahl gleich bestimmte Ereignisse an bestimmten Zeitpunkten anordnet⁷⁰, ersetzt wird durch eine Anzahl parallel existierender Gravitationspunkte, die sich auf einer vertikalen Achse entwickeln und denen Schicht um Schicht hinzugefügt wird. Insofern sind die vorliegenden Textkonvolute der PZG eher einem repräsentativen synchronen Schnitt durch die anwachsende Textmasse um die als „Aktionen“ bezeichneten Textualisierungsimpulse vergleichbar. Daraus folgt weiterhin, dass eine Aktion samt der sich auf sie selbst beziehenden Trabanten-texte jetzt als „integriertes“ ästhetisches Objekt angesehen werden muss, obwohl letztendlich nicht von einem abgeschlossenen Kunstwerk die Rede sein kann. Dieses ersetzt das bisher als Kunstwerk bezeichnete und hier als solches betrachtete Textkonvolut, welches nunmehr die Funktion eines „Findbuches“ oder „Kataloges“ annimmt.

2.4. Prä-Texte IV – Der Kontext

In einem abstrakteren Sinne fungiert der so genannte „Verstehenskontext“⁷¹ als Vor-Schrift, nach Hansen-Löve ein über den allgemeinen Diskurs hinausgehender Kode, als notwendige Voraussetzung zum Verständnis der Konzeptkunst, als eine Art „semiotisches Archiv“, welches nicht als Text kodiert ist, aber eine wichtige und umfangreiche Sammlung an Zeichenmaterial liefert. Der Begriff wird von Hansen-Löve nicht genau definiert, vernehmlich wird aber, dass gerade der russische *Inter(nats)-Text* (Kabakov) – Zitat, Anspielung, Index – die Objektsprache, immer autoreflexiv auf die metasprachliche Kommentierung orientiert ist und dadurch ein dichtes Geflecht an selbstreproduktivem Signifikantenmaterial entsteht, das sich per definitionem immer wieder nur auf sich selbst rückbeziehen kann. Dieser gemeinsame Kode ist zur gleichen Zeit Ursache und Wirkung der hermetischen Gruppenstruktur der konzeptualistischen Moskauer Künstler und ih-

68 Monastyrskij, A. (zitiert nach: Hänsgen, S. (1995) S. 241)

69 Hänsgen, S. (o.J.) Interview mit Monastyrskij „Video, Archive, Storage“

70 Die retrospektive Betrachtung der Kunst der KD verleitet dazu, eine (nicht nur chrono-)logische Linie von der Aktion über deren Dokumentation im Samizdatkonvolut bis zur Verlagsausgabe zu ziehen. Als Kunstwerke treten hier also jeweils Reihen oder Sammlungen, d.h. Gruppen von nach medialen Gesichtspunkten klassifizierten unselbständigen Werken im Ganzen in Erscheinung, die gemeinsame Eigenschaften haben.

71 Hansen-Löve, A. (1999) S. 67

rer „ästhetischen Freunde“, die oft genug gleichzeitig Produzenten und Rezipienten ihrer eigenen Kunst sind. Ein gemeinsamer sprachlicher und ästhetischer Kode ist, wie oft genug verlautbart wird (innerhalb der Gruppe als Abgrenzung und außerhalb derselben als Kritik an dieser Praxis), Voraussetzung zum Verständnis der Konzeptkunst. Dieser Proposition kann schlecht mit der These von der Autonomie des Kunstwerks widersprochen werden, denn das konzeptualistische Kunstwerk endet nicht an den Grenzen des individuellen Textes oder der einzelnen Installation, sondern ist eingebunden in ein übergreifendes ästhetisches und soziales Geflecht, dass sich durch kollektive Autorschaft und Hypermedialität auszeichnet, und immer wieder als Impuls zur Reproduktion und Reästhetisierung seiner selbst fungiert. Was allerdings als Widerspruch gegen die Unzugänglichkeit des Kunstwerks für Außenstehende angeführt werden kann, ist die von Kabakov selbst im „Gespräch über die NOMA“⁷² konstatierte Praxis der „ersten Generation“ der Moskauer Konzeptualisten, deren Werke „doppelt kodiert“ waren, um die zwei Kreise von Rezipienten zu bedienen: d. h. für Nichteingeweihte andere Zugänge zum Verständnis boten, als für Eingeweihte. Und letztlich widerspricht Kabakov mit seiner Feststellung, dass sich die „zweite Generation“ des Moskauer Konzeptualismus (er nennt exemplarisch Andrej Monastyrskij und die Medhermeneutiker) generell „von der universalen Bedeutungshaltigkeit des Wortes verabschiedet hätte, es keinen kulturellen Kontext für bestimmte Begriffe gäbe, die Sprache nicht als feste Ausgangsbasis, als Ansatzpunkt für die Kritik und Erörterung von Dingen taue, sondern die (subjektive) Sprache selbst zerfalle und nur einen zerfallenden Diskurs ermögliche“⁷³, dieser hermetischen Introvertiertheit, da sie eine Einordnung in ein Innen und ein Außen in einem (zerfallenden) Diskurs oder einen defekten sprachlichen Kode vollkommen verunmöglicht.

An dieser Stelle wird einmal mehr deutlich, dass die archivarische Ästhetik und Qualität der Konzeptkunst in Form und Funktion mit einer Sanduhr vergleichbar ist – aus einem abgefüllten, endlichen Zeichenreservoir in einem abgeschlossenen Gefäß, durch das Nadelöhr der konkret durchgeführten Aktion kanalisiert, ergießt sich der Strom der Textualisierung in ein ebenso endliches Archiv, welches – umgedreht – dann selbst wieder zum Ausgangspunkt der Textualisierungsenergie werden kann und wird. Diese Selbst-Rekonzeptualisierung bewirkt nach Hansen-Löve einen eklatanten Mangel an Originalität. Ein Anfangs- und Endpunkt sind nicht auszumachen. Die in der Aktion „Motalka“⁷⁴ von Monastyrskij zum Einsatz kommende Haspel wird ab- und wieder aufgewickelt, doch es ist derselbe Faden, anhand dessen die erwartete und dann enttäuschte Bedeutungsfindung „abgewickelt“ wird, und es ist dieselbe Aufschrift, die sich an Anfang und Ende des Fadens auf den zwei Kartonhälften befindet und auf sich selbst zurückreferenziert.⁷⁵ Erwartung und Enttäuschung tauschen die Plätze, verlassen den Logismus von Ursache und Wirkung.

Eindeutig wird hier ein weiteres Mal die Abgrenzung der Begriffe *Dokumentation*, als ein mögliches und hier als Oberbegriff fungierendes Verfahren der Textualisierung, und *Archivierung* virulent, welche erst im Ergebnis der Textualisierung stattfinden kann und auf einer höheren Abstraktionsstufe angesiedelt ist (siehe Kapitel 1.2.2.).⁷⁶ Ungeachtet der schon konstatierten pro-

72 Kabakov, I. (1993) S. 34f.

73 Kabakov, I. (1993) S. 36

74 PZG 1998, S. 184

75 Vgl. PZG 1998, S. 184. Es ist verlockend, die Metapher der Sanduhr in eine Reihe mit anderen, in konzeptualistischen Aktionen als „Verfahrensmetapher“ verwendeten Objekten zu stellen: Monastyrskijs Aktionen haben eine Reihe von Objekten hervorgebracht, anhand derer verschiedene Zugänge zu Lese- und Textualisierungsvorgängen veranschaulicht werden können. Dabei kommen u.a. die instrumentalisierenden Spulen, Hämmer oder Hanteln, die chronifizierenden Wecker und Klingeln, die visualisierenden und somit ästhetisierenden Bilder (Rahmen, Gemälde, Karten etc.) und Kostüme, transzendierende und Ephemerität verkörpernde Luftballons oder diverse Reproduktionsapparaturen wie Tonbänder, Mikrofone, Phonogramme oder Buchobjekte zum Einsatz. Das immer wieder auftauchende Motiv des Fadens und der Spule wird in Witte, G. (2001) S. 199–230 eingehender problematisiert.

76 Diese Unterscheidung wird hier kontextuell entwickelt und verwendet, kann aber nicht auf die traditionellen

zessualen Ästhetik des Archivs⁷⁷ kann die Dokumentation hier als instrumentelle Seite und das Archiv als Finalpunkt der Konzeptkunst angesehen werden.

„Perhaps an event is not simply a spacio-temporal experience, but something very contextual, something that changes continuously and has no fixed characteristics [...]“⁷⁸ Der Kontext in Bezug auf eine konkrete Performance ist nach Monastyrskij eine diskursive Komponente, die die raumzeitliche Fixiertheit der jeweiligen Aktion kontinuierlich um kontextuelle Elemente ergänzt und erweitert. Die Veränderungen dieses Kontextes können anhand des dokumentierten, d.h. verschriftlichten und somit fixierten Stadiums einer Aktion veranschaulicht werden und bedürfen so der weiteren Kommentierung. Gegenstand der späteren Kommentierung einer ursprünglichen Aktion ist also weniger die Aktion selbst, sondern in erster Linie die Veränderung des Diskurses und des Wahrnehmungshorizontes, in dessen Licht die Aktion sich zu einem anderen Zeitpunkt darstellt. Die Ästhetik des Prozesses des Schaffens von Kontexten und des Reagierens auf geschaffene Kontexte bildet einen fruchtbaren Boden für ein Archiv, welches die sedimentierten, sich übereinander ablagernden Schichten von ästhetischem Rohmaterial abbildet, ohne immer wieder im Einzelnen die Ontologie und archivarisches Relevanz der Schichten in Frage stellen zu müssen.

3. Nach-Schriften

Bevor die Ebene der Nach-Schriften eingehender thematisiert wird, ist an dieser Stelle noch einmal zu verdeutlichen, dass es bei der Anwendung der Begriffe der *Vor-* bzw. *Nach-Schriften* nicht um eine rein chronologische Abfolge, d.h. die Vor- oder Nachzeitigkeit eines Textes in Bezug auf eine bestimmte Aktion geht. Vielmehr geht es um die Gegenüberstellung zweier Perspektiven, die entweder die Aktion oder den umgebenden Textkorpus zum zentralen ästhetischen Objekt erklären, und den jeweiligen anderen Pol zum sekundierenden (Text) oder ephemeren (Aktion) Medium degradiert. Dabei ist die im Kapitel „Nach-Schriften“ repräsentierte Sichtweise angelehnt an die in der Literatur über den Konzeptualismus weitverbreitete Lesart, bei der die Aktion bzw. deren ästhetische Eigenqualität zugunsten des Textes negiert wird. Der Versuch einer „ästhetischen Rehabilitation“ der Aktions- oder Performancekunst als „ereignishafter Text“ oder „performativer Sprechakt“ wird zum Beispiel von Sylvia Sasse unternommen, die von der These ausgeht, dass es „zwischen Text und Tat keinen Unterschied gibt und Inhalt und Ausdrucksform sowie Zeichen und Referenz ineinander fallen.“⁷⁹

Die „Vor-Schriften“ arbeiten sich ebenfalls an der überbordenden Schriftlichkeit der Konzeptkunst ab, sehen aber die Aktion als das ästhetische Drehmoment innerhalb eines fortschreitenden Verschriftlichungsprozesses an und sollen hier als ein alternatives Angebot zur schriftzentrierten Deutungsweise fungieren. Gemeinsam ist diesen beiden Sichtweisen jedoch, dass sie meine These verdeutlichen, dass das konzeptualistische Kunstwerk letztlich nicht in die einzelnen Sphären von Text und Nichttext getrennt werden kann, und keines der beiden Extreme als primär oder sekundär fungiert. Vielmehr besteht es in der ästhetisierten Darstellung des Transitionsprozesses zwischen textuellen und nichttextuellen Ereignissen. Somit ist auch erklärlich, warum viele hier angesprochenen Phänomene nicht eindimensional als Vor- oder Nach-Schrift klassifiziert werden können und sollen, sondern durchaus für beide Pole fruchtbare Perspektiven aufweisen können.

Unterscheidungsmerkmale zwischen Archiv, Bibliothek und Dokumentation im Sinne der Fachwissenschaft bezogen werden

77 Trotzdem der Faktor der Prozessualität besser im Terminus „Archivierung“ zum Ausdruck kommt, ist dieser Begriff ungeeignet, das „Archiv“ zu ersetzen, da die Archivierung letztlich eine Vorstufe des Archivs ist, die noch nicht über eine bestimmte lokale Determiniertheit verfügt, wie sie dem Archiv eignet.

78 Hänsgen, S. (o.J.) Interview mit A. Monastyrskij „Video. Archive, Storage [...]“

79 Sasse, S. (2003) S. 15

3.1. Post-Scriptum I – Die Bremer Version der PZG

Im Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen befindet sich eine in drei Mappen überlieferte maschinenschriftliche Version der ersten drei Teile der „*Poezdki za gorod*“. Diese stellt eine Art „Materialsammlung“ dar, welche die Aktionen der Gruppe bis 1985 einschließt. Diese Version befindet sich innerhalb eines Archivbestands, der vom MANI gebildet wurde. Es handelt sich hierbei um eine ungebundene Samizdat-Textausgabe ohne Fototeil, die laut Aussage von Sabine Hänsen die dritte oder vierte Maschinendurchschrift der Originalbände von Andrej Monastyrskij darstellt, die zur Verbreitung im engeren Kreis der „ästhetischen Freunde“ bestimmt war. Die vier Exemplare der PZG, die in der Printausgabe von Bobrinskaja als „Originale“ bezeichnet werden⁸⁰, sind in fünf Bänden zusammen gefasst, broschiert und mit Fotos, Graphiken und Schemata versehen. Die dreiteilige Bremer Version des maschinenschriftlichen Textes ist sichtbar auf mindestens zwei verschiedenen Schreibmaschinen getippt worden, stellt aber eine nachträgliche Abschrift „aus einem Guss“ von den schon vorliegenden Bänden dar. Sie ist damit kein unmittelbar mit der künstlerischen Arbeit der Gruppe gewachsenes Produkt. Auf diese Weise hat die Bremer Version zwei Dinge mit der Printausgabe von 1998 gemeinsam: im Unterschied zu den bei den Autoren verbliebenen „Originalen“ ist sie eine sekundäre, zur Archivierung des Archivs und zur externen Aufbewahrung und Verbreitung hergestellte Abschrift, hat somit eher die Funktion einer „Sicherheitskopie“ und ist deshalb nur bedingt in eine konzeptualistische, generische Textproduktion einzuordnen.⁸¹ Dabei ist zunächst unerheblich, ob es sich um eine Archivierung im kulturellen Gedächtnis der potentiellen Leserschaft eines Verlagsprodukts handelt, oder wie im Falle des MANI, um einen quasi „gruppeninternen“ Sammel- und Ausstellungspool für eine vergleichsweise eingeschränkte Öffentlichkeit. Die zweite Gemeinsamkeit ist, dass die Herstellung dieser beiden Versionen der PZG nicht unmittelbar an die künstlerische Aktivität der KD und ihrer Zuschauer gekoppelt ist, sondern ein von der Spannung zwischen Individualität und Kollektivität abgehobenes unpersönliches Exemplar ist. Liegt hierin vielleicht ein Beispiel für das, was „schlechtes Archivieren“ genannt werden könnte, ein Beispiel einer archivarischen Wucherung, die wiederum Ausdruck eines Archivfetischismus ist, so dass dieses Exemplar eigentlich nur illustriert, dass es keine Geschichte und keine Herkunft hat, halb archiviert und halb nur übrig, wuchernd und sinnlos in seiner Existenz? Die unklare Überlieferungsgeschichte dieses Exemplars, die nur mit Hilfe von Auskünften von Sabine Hänsen, die als Mitglied der Gruppe KD direkt an der Typoskripttransaktion in den Bestand des Archivs der Bremer Forschungsstelle beteiligt war, etwas erhellt werden konnte, illustriert diesen archivarischen Schwebezustand zwischen Archiv und Vergessen.

Der vorliegende maschinenschriftliche Text der Bremer Version weist einige Besonderheiten auf, die seine Selbständigkeit sowohl gegenüber der gedruckten Verlagsausgabe illustrieren und manifestieren, als auch gegenüber den gebundenen Samizdat-Exemplaren. Dazu zählt das im nächsten Unterkapitel zentrale Phänomen der verschiedenen Ebenen der spezifischen Bildlichkeit dieser Version.

Über die von Monastyrskij am Schluss der PZG 1998 beschriebene strukturelle Weiterentwicklung vom ersten bis zum fünften Band, der eine Diskussion zwischen Gruppenmitgliedern und Zuschauern zur Textualität der Aktionen selbst vorausgegangen ist und für die die Einbeziehung

80 PZG 1998, S. 11. Es ist generell problematisch, in Samizdat-Zusammenhängen von „Originalen“ und „Kopien“ zu sprechen, treffender sind die Termini „Version“ oder „Exemplar“, die einerseits der wertenden Komponente entbehren und andererseits die Verbindung zu den Umständen der Entstehung des →Exemplars aufzeigen. Andererseits wäre zu argumentieren, dass es sich bei den Bänden der KD nicht um einen beliebig zu reproduzierenden Text, sondern um ein ursprünglich auratisches Kunstwerk handelt, dessen Reproduktion die Benjaminsche Problematik aufwirft und anhand derer die Begrifflichkeiten von „Original“ und „Kopie“ gerechtfertigt erscheinen.

81 Mit „generisch“ soll hier die spezifisch konzeptualistische Intertextualität der „Abstammung“ des Textes von der vorausgehenden Aktion oder von vorausgegangenen Texten betont werden, die sich in fortschreitenden Abstraktionsstufen vom Deskriptiven und Narrativen zum Diskursiven fortbewegt.

dieser sich parallel herausbildenden Textualisierungen in die Aktionen selbst Voraussetzung ist⁸², können betreffend der Bremer Version nur schwierig Aussagen getroffen werden, da die Bremer Version nur die ersten drei Bände der PZG umfasst (siehe Kapitel 3.1.2. „Phänomene des Übergangs“).

3.1.1. Kartiny – zur Archivität der Aktion

Eine der frühesten Aktionen der Gruppe KD, „*Kartiny*“, ist in vielerlei Hinsicht interessant für die Analyse der Verwendung von Text in verschiedenen Stadien der Durchführung einer Aktion (Vor-Schriften, Nach-Schriften). Anhand der augenfälligen und in der Aktion selbst thematisierten Ästhetik der Anordnung, sowie der Differenz zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit soll die Produktivität dieser Differenz für eine Archivierung, d.h. die „Archivität“ dieser Aktion, betrachtet werden. Archivisch relevantes Ergebnis dieser Aktion ist zum Einen das „Archivbild“ (→ „*kartina*“), d.h. die erst sortierten und dann aufeinandergeklebten bunten Kuverts, die so die vielfach gerahmte faktographische Angabe „11 fevralja 1979 g., Mosk. obl., Paveleckaja ž-d., „Suchanovo“, A. Monastyrskij, N. Alekseev, N. Panitkov, I. Javorskij, G. Kizeval'ter.“⁸³ ergeben. Diese wie eine Bildunterschrift, ein Katalogeintrag oder ein Quellenverweis anmutende Aussage rückt aus ihrem Stammpfad an der Peripherie, dem Raum hinter, unter oder neben dem Bild, in das Zentrum des Bildes selbst. So weist sich das entstandene „Bild“ in seiner Authentizität quasi selbst nach. Die Differenz zwischen Katalognachweis und nachgewiesenem Objekt ist auf diese Weise aber nur scheinbar verschmolzen bzw. aufgehoben, da faktisch der größte Teil des in der Aktion verwendeten Textes versteckt und unleserlich zwischen den Papierschichten steckt. Dieser versteckte Text verweist nun seinerseits auf den zweiten Teil des archivalisch produktiven Teils – den in den PZG schriftlich dargelegten Dokumentationsteil der Aktion⁸⁴, bzw. ist als „Vor-Schrift“ auf die Repräsentation innerhalb der Nach-Schrift angewiesen. Hier sind die zusammengeklebten Textschichten noch nebeneinander aufgereiht zu finden. Anhand der Faktographie und Katalogfunktion des entstandenen Bildes wird nun auf den Beschreibungstext und die schematische Dokumentation verwiesen – der Archivvektor samt seiner Chronologie hat sich damit umgekehrt. Die Aktion selbst schafft sich eine Ordnung und Sammlung des Textmaterials, schafft Verweise und Suchbegriffe, welche in der sogenannten *Dokumentation* als „Volltext“ nebeneinander aufzufinden sind.⁸⁵ Diese Beobachtungen lassen einmal mehr die Schlussfolgerung zu, dass es sich bei der Praxis der Gruppe KD nicht um schriftlich dokumentierte Performances handelt, bei der eine chronologisch gerichtete und hierarchisch festgelegte Bewegung von der Aktion zum Text zum Archiv stattfindet. Vielmehr können Aktion und Text gleichermaßen ver-

82 „Načinaja s tret'ego toma struktura knig stala dlja nas predmetom refleksii, svoego roda „prostranstvom igry“ vrode Kievogorskogo polja, naprimer, osobym obrazom sostavlennyj opisatel'nyj tekst akcii „Muzyka vnuti i snaruži“, ispol'zovanie teksta iz diskursivnogo razdela knigi v akcii „Obsuždenie“ i t.p.“ aus: Monastyrskij „Obščee primečanie“. In: PZG 1998, S. 777

83 PZG 1998 S. 37, PZG Bremer Version S. 35

84 Beschreibung der Aktion „*Kartiny*“: PZG 1998 im Kapitel „Opisatel'nye teksty“ S. 29, sowie „Dokumentacija“ S. 37 (PZG Bremer Version S. 27 bzw. S. 35)

85 Es gibt noch weitere Beispiele von Aktionen, die auf unterschiedliche Weise die These der Archivität der Aktionen selbst in Bezug auf die verfehlte Archivität der Dokumentationsbände stützen bzw. die daraus sich ergebende Konsequenz, dass letztendlich die Aktionen selbst eine Verweisungs- und Dokumentationsfunktion für die additional entstandenen Texte übernommen haben. Allerdings – das Lesen der Aktionsbeschreibungen ist notwendige Voraussetzung für die Aufdeckung des Verweisungsanspruchs der Aktion an den Text, der dann nicht eingehalten werden kann: So z.B. „G. Kizeval'teru (*Lozung* – 1980)“ in: PZG 1998 S. 35 oder S. 77. Die Aktion lässt erwarten, dass der verborgene Text der Losung im dokumentarischen Text aufgedeckt wird – diese Erwartung an die Dokumentation kommt während des Lesens derselben im selben Moment wie die Erfahrung ihrer Nichteinlösung auf.

Ein prägnantes Beispiel u.a. für diese These liefert auch die Aktion „*Biblioteka*“ von 1997, die das Motiv des zugeklebten Textes wieder aufnimmt und darüber hinaus diese Texte in der Erde vergräbt.

weisende, dokumentierende und archivierende Funktionen übernehmen, wobei die Übergänge zwischen Text und Aktion, zwischen Ereignis und Dokumentation fließend sind.⁸⁶

Jedoch noch einmal zurück zur Bildlichkeit des so entstandenen Archivs in der Aktion „Kartiny“: Eine andere Komponente, die wieder etwas näher an den Ausgangspunkt der Untersuchung der Bildlichkeit der PZG (Bremer Version) heranführen soll, ist bisher außer Acht geblieben. Es kreuzen sich im Aktionstext (Kuverts mit Aufschriften) und im Dokumentationstext (hier in der Bremer Version) zwei Methoden der Verwendung von Hand- und Maschinenschrift. Die zwischen den zusammengeklebten Kuverts verschwundenen Aufschriften sind sämtlich mit der Hand geschrieben, während die oben zitierte, sichtbar bleibende Faktographie auf dem obersten Kuvert mit der Schreibmaschine getippt wurde. Die Bildlichkeit des als „kartina“ qualifizierten Kuvertkonvoluts wird, wenn man mit Kabakov argumentiert und den handschriftlichen Text in die „bildnerische Reihe“⁸⁷ einordnet, durch die (demzufolge der textuellen Ebene angehörende oben sichtbare) Maschinenschrift durchkreuzt. Die übereinander gelegten Kuverts unterschiedlicher Größe bekommen so jeweils eine Rahmenfunktion für das jeweils kleinere Kuvert samt seiner handgeschriebenen Aufschrift. Die zwölf Schichten der Bildlichkeit werden überdeckt von einer einzigen Schicht Schriftlichkeit, deren Präsenz durch den (der bildnerischen Sphäre entstammenden) Rahmenaufbau des Objekts noch gesondert unterstrichen wird. Die *kartina* zeichnet sich durch eine mit Hilfe der Bildlichkeit zur Schau gestellte Schriftlichkeit aus. Den umgekehrten Fall finden wir in der Bremer Version der Aktionsdokumentation der „Kartiny“: Das dominante Erscheinungsbild des Typoskripts bekommt durch die eingefügten Skizzen eine eigene bildliche Qualität, oder anders, kann an der Bildqualität der innertextuellen Bildelemente teilhaben. Die erste per Hand eingefügte Skizze stellt ein Schema der nebeneinander gelegten Kuverts unterschiedlicher Größe dar. Diese Graphik wird an späterer Stelle noch einmal wiederholt, nur dass die ineinander verschachtelten Vierecke jetzt die übereinander gelegten Kuverts skizzieren. Diese beiden graphischen Elemente sind in der Funktion von Illustrationen tatsächlich der „bildnerischen Reihe“ angehörig. Es finden sich Erklärungen zu und textuelle Verweise auf diese Darstellungen, so dass von einer additionalen bildlichen Ebene im bzw. zum Text gesprochen werden kann. Zwei weitere handschriftliche Elemente auf derselben Seite sind aber textlicher Natur und erlangen allein aufgrund der Tatsache ihrer pragmatisch-technisch begründeten Handschriftlichkeit (durch das Fehlen dieser Zeichen auf einer kyrillischen Schreibmaschine) und in Ergänzung zu den zwei bildlichen Formen eine besondere visuelle Qualität. Dabei handelt es sich einmal um die Aufführung der Kuvertaufschrift „Věj-czi“⁸⁸ und den deutschen Text „Sein zum Ende“, der ebenfalls ein Selbstzitat bzw. Verweis auf eigene Gruppenaktivitäten darstellt.

So legt sich also der Beschreibungs- und Dokumentationstext über die in der „kartina“ selbst vorhandenen Ebenen der Bild- und Schriftlichkeit. Dieser Text zeichnet sich in der Bremer Version durch eine besonders auffällige Bildlichkeit aus, konstatiert selbst die Differenz von Hand- und Maschinenschrift und trifft eine Feststellung darüber, welche „nadpisi“ maschinen- oder handschriftlich getätigt wurden. Die gesamte Aktion in Zusammenhang mit ihrer Dokumentation und Beschreibung erscheint schon in der Bremer Version als ein Schichtaufbau aus abwechselnden Schichten der vorherrschenden Textlichkeit oder Bildlichkeit. Will man diese Ebenen ergänzen um die Textschicht der PZG 1998, dann ist auffällig, dass gerade in dieser Version eine visuelle Komponente verloren geht, da z.B. der professionelle Buchsatz im Gegensatz zur heimischen Schreibmaschine nicht zwischen Kyrillica und Latinica unterscheidet. Die drei chinesischen

86 Vgl. hierzu auch Kapitel 3.1.2.

87 Kabakov, I. In: Hirt/Wonders (1998) S. 75/76 „Deshalb muss der Text auf dem Albumblatt handgeschrieben sein, wodurch er der bildnerischen Reihe zufällt.“

88 Weij (Pinyinumschrift) ist das 64. Hexagramm mit der Bedeutung: „Vor der Vollendung“ aus dem *I Ging* (*Buch der Wandlungen*, der älteste klassische chinesische Text und eines der ältesten Bücher der Welt) <http://de.wikipedia.org/wiki/I-Ging>

Schriftzeichen für „Věj-czi“ wurden sogar komplett weggelassen und schlicht durch einen Auslassungsstrich ersetzt.

Eine weitere Auffälligkeit der Bremer Version erscheint in der Druckfassung der PZG von 1998 komplett nivelliert: Der bereits erwähnten technischen Insuffizienz der Schreibmaschine, nur den Zeichensatz einer Sprache zu umfassen, ist die Tatsache zu verdanken, dass z.B. nichttrussische Zitate und fremdsprachliche Begriffe nachträglich handschriftlich in die Textausgabe der Bremer Version eingefügt wurden. Die dadurch entstehenden visuellen Auffälligkeiten und Hervorhebungen verdeutlichen innerhalb des Typoskripts diejenigen Begriffe, die z.B. dem westlichen Konzeptualismus oder anderen westlichen begrifflichen Traditionen entspringen oder z.B. begriffliche Entlehnungen aus östlichen Religionen darstellen, die im Moskauer Konzeptualismus breite Anwendung gefunden haben. Viele dieser nichttrussischen Begriffe, die sich handschriftlich ergänzt in der Bremer Version finden lassen, tauchen tatsächlich auch im „Smkš“ wieder auf. So erscheinen durch die Faktur des Schreibmaschinentextes in der Bremer Version die konzeptualistischen Begrifflichkeiten besonders visuell hervorgehoben.

Im Rückschluss auf die Frage, wie z.B. diese beschriebenen Zusammenhänge der Verschiebungen der Grenzen zwischen Bildlichkeit und Textlichkeit in den verschiedenen Seinsstufen der PZG auf die Archivierbarkeit und archivalische Qualität des Materials (als Ausgangspunkt des Archivierungsprozesses wie auch als dessen Ergebnis) wirken, wird also festgestellt, dass die scheinbare Entwicklung von einer eher bildlichen Aktionkunst (deren Bildlichkeit durch die Produktion von Bildern wie in der Aktion „Kartiny“, oder durch das Verschwindenlassen von Texten wie in „G. Kizeval'teru“ oder „Biblioteka“ thematisiert wird; deren Bildlichkeit sich in der Provozierung von visuellen Wahrnehmungsmustern durch die Aktion widerspiegelt, deren Bildlichkeit durch die immer wieder betonte Gegenüberstellung von Aktion und Text konstruiert wird, deren Bildlichkeit schlussendlich in Form von Fotografien als dokumentarischem Rohmaterial in die nächste mediale Seinsstufe übergeht) und den frühen Vertextungsstadien mit den oben beschriebenen visuellen Komponenten hin zu einer immer mehr „nur“ lesbaren Textkunst von zwei gegenläufigen Phänomenen durchkreuzt wird, denen das nächste Kapitel gewidmet werden soll.

3.1.2. Phänomene des Übergangs

[...] escaping all definitions even on the level of the most basic categories, such as “primary” or “secondary”. We could also say that the actions contained in the third and fourth volume are secondary with regard to the linguistic structures that appear total in primary; in the performance entitled “Appearance” (first volume) the linguistic structures represented still nothing but the possibility of interpretation which, by the way, in the mid 1980s, was seen as a linguistic event.⁸⁹

Dieses Zitat von Monastyrskij illustriert die oben beschriebene Wechselwirkung zwischen primär bildlich oder textuell angelegten Daseinsformen der PZG auf den unterschiedlichen Stufen der medialen Transition auf zweierlei Weise: Einerseits wird infrage gestellt, dass es die Kategorien „primär“ und „sekundär“ im künstlerischen Prozess gibt, die eine Logik und Chronologie der „Entwicklung zum Text“ als einer „Entwicklung zum Archiv“ ermöglichen würden. Zum zweiten schreibt Monastyrskij den Performances (im o.g. Beispiel insbesondere der Aktion „Pojavlenie“⁹⁰) eine linguistische Strukturiertheit zu, während die Dokumentation die Aufgabe hat, zusätzliche synchrone und diachrone Mittel zur Konstruktion von ästhetischen Räumen zu schaffen.⁹¹ Die von Monastyrskij getroffene simple Feststellung, dass die späten Aktionen sekundär in Bezug auf die in Aktion und Text schon manifestierten vorhergehenden ästhetischen

89 Hänsgen, S. (o.J.) Interview mit A. Monastyrskij „Video, Archive, Storage (...)“

90 PZG, S. 25

91 Hänsgen, S. (o.J.) Interview mit A. Monastyrskij „Video, Archive, Storage (...)“

Strukturen sind (siehe Eingangszitat), und dadurch die basalen Zuschreibungen „primär“ für die Aktion und „sekundär“ für den Text innerhalb des ästhetischen Koordinatensystems der KD unzutreffend sind, soll im Folgenden anhand von ausgewählten Beispielen von in den Bänden vier und fünf dokumentierten Aktionen eingehender beleuchtet werden.

Die Zusammenstellung und Abfolge der verschiedenen Textgenres des ersten Bandes sind in der maschinenschriftlichen und der Printversion identisch. Ein vierteiliges Schema, welches die Teile *Deskription* („*Opisatel'nye teksty*“), *Narrativ* („*Rasskazy učastnikov*“), *Diskurs* („*Obsuždenija*“) und „*Priloženie*“ (Statistik, Schemata, Fotoreihen) umfasst, zieht sich durch alle fünf Bände hindurch.⁹² Unterschiede (abgesehen von der Ausstattung mit individuellem Einband oder Anlagen mit Abzügen von Fotografien) lassen sich jedoch auf zwei Seiten ausmachen: Abweichungen auf der textuell-inhaltlichen Ebene (obwohl für die Printausgabe von 1998 insgesamt anscheinend sehr wenig nachbearbeitet und korrigiert wurde) und Abweichungen auf der medial-fakturalen Ebene, die interessanterweise zurück wirken auf die Textebene und das ineinander verschachtelte Textkontinuum teilweise bloßlegen.

Am Problem der *avtorstvo*, welches hier nicht abschließend behandelt werden soll und kann, lässt sich exemplarisch eine Differenz zwischen der Bremer Version und der 1998er Printausgabe verdeutlichen: Es ist auffällig und verwunderlich, dass die Aufzählungen der beteiligten *Autoren* und Koautoren der Aktionen, die im Teil „*Opisatel'nye teksty*“ obligatorisch nach der Beschreibung der Aktionen folgen, häufig nicht übereinstimmen. Unterschiede in der Reihenfolge oder z.T. fehlende Namen lassen auf unterschiedliche Auffassungen oder nachträgliche Korrekturen der „Herausgeber“ darüber schließen, wer welchen Stellenwert in Konzeption, Durchführung und Dokumentation der jeweiligen Aktion innehatte. Aus diesen „Unterschriften“ als unerlässlichem Bestandteil der Deskription der Aktion lässt sich nicht nur die Autorschaft oder Koautorschaft als solche herauslesen, sondern auch der Anteil, den der Einzelne an der Aktion hatte, sowie die Beteiligung an den Etappen der Vorbereitung, Durchführung und Nachbereitung. Während sich allerdings die Beschreibung der Aktion in den meisten Fällen auf „die Aktion als solche“ (d.h. die an einem bestimmten Ort vollzogenen Handlungen) beschränkt, bezieht sich die „Berechnung der anteiligen Autorschaft“ auf einen ausgeweiteten Begriff der „Autorschaft“, indem sie die „*raspredelenie materiala (v tekstovom prostranstve knig ‚Poezdki za gorod’)*“⁹³ mit einbezieht.

Wie an der Aktion „*Kartiny*“ illustriert wurde, bietet das Archiv eine Infrastruktur zur Schichtung von bildlichen und textuellen Elementen, die gemeinsam in der Topologie verortet werden und denen ein gemeinsamer Metatext beigegeben wird. Ausgangspunkt der Erörterung dieser Aktion ist die Fragestellung nach dem Übergang von der Aktion als bildlichem Pol des Artefakts zum textuellen Pol. Im Archiv realisiert sich letzten Endes die Integration von Bild und Schrift.

In Kapitel 3.1. (vgl. Fußnote 79) wurde schon kurz ein Übergangsphänomen angesprochen, welches sich auf die im Laufe der Tätigkeit der Gruppe zwischen 1976 und 1989 zunehmende sprachliche Strukturiertheit und stärkere Selbstbezogenheit der Aktionen bezieht. Diese Beobachtung wurde von Monastyrskij selbst anhand der Veränderungen des internen Aufbaus der PZG-Bände getroffen. Die Dokumentationsbände drei bis fünf weisen eine vom ursprünglichen Schema „Faktographie – Narration – Diskurs“ abweichende Struktur auf. Daran ist erkennbar, dass spätestens mit dem Vorliegen der ersten zwei Bände diese selbst immer stärker Objekt der Reflexion und damit potentiell Thema für Aktionen werden. Eine Wechselwirkung zwischen Text und Aktion setzt ein, die zum Einen das Archiv zum Gegenstand ästhetischer Reflexionen macht und zum Anderen die Aktion stärker auf Sprach- und Textphänomene fokussiert. Eine Rubrik des dritten Bandes unter der Überschrift „*Perspektivy rečevogo prostranstva*“ versucht die

92 Vgl. PZG 1998, S. 777f.

93 Vgl. Monastyrskij „*Obščee primečanie*“. In: PZG 1998, S. 778. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Beobachtung Monastyrskijs, dass die Zusammenstellung des Buches PZG, die zu großen Teilen in seinen Händen lag, mehr und mehr zu einer eigenständigen individuellen Aktion Monastyrskijs wurde.

Integration von Text und Aktion *vor* dem Archiv bzw. die Integration des Archivs in den Handlungsablauf. Die Aktion „Opisanie dejstvija“⁹⁴ implementiert den Beschreibungsprozess in die Aktion selbst: zeitgleich mit dem Geschehnis um N. Panitkov, der die Bewegungen von A. Monastyrskij und S. Romaško mittels Seilsignalen dirigiert (ebenfalls als Metapher eines Alphabets zu lesen), haben Kabakov und Panitkov unabhängig voneinander die Aufgabe, das vor ihren Augen Ablaufende zu kommentieren und mit Hilfe eines Tonbandes aufzuzeichnen. Panitkov nimmt eine zentrale Stellung ein – er dirigiert die Abfolge der Schritte Monastyrskijs und Romaškos, fertigt gleichzeitig die Tonbandaufzeichnung an und ist unmittelbarer optischer Bezugspunkt für Kabakov, der in seinem Rücken steht und ebenfalls Sprachaufzeichnungen herstellt. Damit steht Panitkov am Schnittpunkt zwischen der sprachlichen Achse (die von den beiden Tonbandgeräten gebildet wird) und der durch das Seil verbundenen Aktionsteilnehmer, die eine nichtsprachliche, körperorientierte Kommunikation praktizieren (synchron beschrieben, d.h. in Sprache übersetzt und aufgenommen). Diese Kreuzung von in der Aktion realisiertem Text und textueller Formation der Aktion ist ein Grundprinzip der Aktionen der KD.

Schon der Titel der Aktion rückt die Beschreibung gegenüber der eigentlichen Aktion in den Mittelpunkt und degradiert die stattfindende Performance endgültig zum „Textualisierungsanlass“ und „Metapherlieferanten“. Diese Tendenz ist nicht neu, hier aber in ihrer Radikalität spezifisch. Die Tonbandaufnahme vor Ort stellt eine sehr unmittelbare Art der Dokumentation dar, unreflektiert und authentisch. Die Dokumentation dieser Aktion bezieht ihre besondere Authentizität (und damit schon Archivqualität) durch ihren Einbezug in die Faktographie der Aktion. Die Schichtung von Text-, Bild- und Archivebenen wird hier synchron im Raum realisiert, während die bisher betrachteten Aktionen eine diachrone Schichtung aufweisen. Topologische, nomologische und konsignierende Komponenten als Elemente der Aktion machen diese zeitgleich zu einem Archiv.

3.1.3. Der Kollektive Text als Kollektive Aktion

Exemplarisch für die „Nachschriften“ und deren selbstdekonstruktive Potenz sind die Erlebnisschilderungen der Teilnehmer (z.B. Nekrasovs Erzählungen zu „*Desjat' pojavlenij*“)⁹⁵. Im „poetischen Eigensinn“, der sich in manchen dieser Erzählungen (deren Vereinnahmung in einen kollektiven Text für die Zwecke der KD nur bedingt gelingt) manifestiert, liegt die Gefahr einer Dekonstruktion des „textuellen Expansionismus“⁹⁶, der zur unmittelbaren Praxis der KD gehört. Die individuelle Impression während der Aktion und der sich daraus ergebende individuelle Text sind aus Sicht des Aktionsautors und Textsammlers nicht kalkulierbar. Es entstehen Unwägbarkeiten schon im Ablauf und Ergebnis der Aktion selbst, wie bei „*Desjat' pojavlenij*“, die plötzlich nur noch „*devjat' pojavlenij*“ waren, da Nekrasov nicht wie geplant aus dem Wald zurückkehrte⁹⁷. Das Verfahren des Tricks kehrte sich gegen seine Schöpfer und enttäuschte die Erwartungen derjenigen, die Erwartungen täuschen wollten, wie auch innerhalb des kollektiven Textes, der plötzlich ob des ästhetischen Eigenwertes des Kommentars auseinander fällt. Die gesamte Erzählung könnte angesichts des eigentlich geplanten „gefälschten“ Endes mit einer voyeuristischen Lust an der Beobachtung des Scheiterns der Aktion gelesen werden. Der Le-

94 PZG 1998, S. 269

95 Nekrasov, V. In: PZG 1998, S. 154–162

96 Witte, G. (2001) S. 220

97 Nachdem alle Teilnehmer mit einem von einer Spule abzurollenden Faden im angrenzenden Wald angekommen waren, endete der durch Instruktionen abgedeckte Ablauf der Aktion. Der „Auftritt“ (die Erscheinung) des zum Zwecke der Rückkehr zur Feldmitte aus dem Wald heraustretenden Teilnehmers wurde von den Organisatoren im Vorfeld „fotografiert“ (Fotografie einer aus dem Wald heraustretenden beliebigen Person in die „Zone der Ununterscheidbarkeit“) und die Abzüge mit faktographischen Details der Aktion dem jeweiligen Teilnehmer übergeben. Die Aufnahme, die Nekrasov aus dem Wald kommend darstellen sollte, erwies sich nun als doppelte Fälschung angesichts dessen, dass Nekrasov die Aktion für beendet hielt und seinen Weg in die andere Richtung fortsetzte.

ser erlangt eine Perspektive, die weder der Position der Autoren der Aktion entspricht, noch derjenigen des Teilnehmers. So ergibt sich die dritte selbstdekonstruktive Komponente bei der Einbeziehung dieses Genres in den Korpus der PZG, denn die puzzleartige Vervollständigung der Sichtweisen widerspricht dem eigentlich als dokumentarisch verstandenen Genre und ermöglicht eine kritische Reflexion des Geschehens und seiner theoretischen und philosophischen Implikationen durch den Leser.

Mit dem Einbezug der Erzählungen der Teilnehmer in die PZG wird des weiteren die Machtfrage (im Zusammenhang mit *avtorstvo*) aufs Pult gehoben. Die Positionen des Sammlers, Bestandsbildners und Autors sind nicht unbedingt identisch und unkritisch, aber die Derrida'sche Konsignationsmacht als eine Art Interpretationshoheit muss in den Händen der KD bleiben (siehe Fußnote 86). Betreffend der Aktion „Desjat' pojavlenij“ bekommt diese Frage eine zusätzliche Brisanz, da die Abhängigkeit der Teilnehmer von den Plänen und Instruktionen der Autoren und das darauf folgende Lösen der Verbindung durch den abzurollenden Faden metaphorisiert wird. Nekrasov selbst beschreibt seine Bewegung als die eines in Bewegung versetzten Körpers entlang eines Vektors, der der Fliehkraft folgt. Das Ausbrechen Nekrasovs aus dem Gravitationszentrum der Feldmitte gefährdet auch den Zusammenhalt der Textmasse und versetzt diese in ein zentrifugales Auseinanderfliegen.

Eine nächste Kategorie von Nachschriften in der Struktur der PZG sind die Kommentare („*kommentarii*“). Die Textschicht der Kommentare stellt nach Monastyrskij eine *diskursive Ebene* dar, welche die faktographische, deskriptive und narrative Ebene von Texten ergänzt und eine weitere Umlaufbahn um den Atomkern *Aktion* bildet. Man kann in diesen Kommentaren schon eine erste (pseudo)theoretische und (pseudo)kulturwissenschaftliche Analyse sehen, die den Aktionen bzw. der Kunstpraxis der KD generell einen Platz im weltweiten Kulturgehehen zuweist, Parallelen herstellt, sie in den Kanon oder in eine Tradition einschreibt.⁹⁸ Dabei ist auffällig, dass in den Kommentartexten ein häufiger Perspektivenwechsel vollzogen wird, je nachdem, ob der Kommentautor mit dem Aktionsautor identisch ist, ob der Kommentator die Aktion für gelungen hält, ob er selbst anwesend war, oder nur aus zweiter Hand berichten kann etc. So sind pseudowissenschaftliche (Pseudo-Außenstandpunkt) Perspektiven zu unterscheiden von denen, in denen eine persönlichere Stellung bezogen wird oder denen, die einen Innenstandpunkt (eines Autors oder Teilnehmers) einer allgemeinen kulturologischen oder ethischen Wertung unterziehen. Die Übergänge zur narrativen Ebene sind fließend.

Groys stellt eine Hierarchie auf zwischen dem Teil der PZG, der aus Fotos, Beschreibungen und Erzählungen besteht, und den eigentlichen Kommentaren, die interpretatorischen Charakter haben und sich auf verschiedene Kodes beziehen (von fernöstlich bis strukturalistisch).⁹⁹ Er stellt damit die These auf, dass ein Kommentar das Geschehnis immer vor einem bestimmten ideologischen Hintergrund reflektiert (d.h. dass der Kommentar per se ideologisch ist), wobei das Sammlerinteresse an der Kompilation der verschiedenen Standpunkte besteht und nicht an der restlosen Integration einer Problemstellung in ein begriffliches Koordinatensystem.

Immer wieder wird in diesen Kommentaren, die sich einmal auf einzelne Aktionen beziehen, ein anderes Mal auf den Entwurf von Tendenzen oder Systematiken zu den Aktionen abzielen, über die Entstehung und Bedeutung von Kultur und Kanones reflektiert. Es wird auch über die Bedeutung des „bleibenden Materials“¹⁰⁰ (Fotos, Skizzen, Texte) im Gesamtzusammenhang reflektiert. Alekseev ist der Meinung, dass dieses Material auf keinen Fall den Status eines selbständigen Werkes erhalten darf, und argumentiert mit den Gefahren, die eine Einteilung in primäre und sekundäre Objekte, d.h. letztlich die Klassifikation von Vorschriften und Nachschriften, mit sich bringen würde. Die Konsequenz wäre, dass die Entwicklung von Kultur und Kanon wie ein

98 Vgl. Alekseev, N. In: PZG 1998, S. 87–107

99 Groys, B. (1991) S. 33

100 Alekseev, N. PZG 1998, S. 105 („ostajuščijsja material“)

„Kurzschluss“ innerhalb der Spirale der Selbstreproduktion funktionieren würde. Er konstatiert einerseits die Tendenz, dass gerade dieses „bleibende Material“ zu primären Objekten werde und alles Vorhergehende als bloße Vorbereitung „disqualifiziere“. Damit macht er sich zum Kritiker der Textualisierungs- und Dokumentationspraxis der KD. Obwohl die Fotos, Skizzen und Texte immer mehr zum eigentlichen Inhalt der Kunst würden, sind sie nicht in der Lage, die Realität der abgelaufenen Aktion wiederzugeben. Es bleibt bei der Funktion als Orientierungshilfe zwischen persönlichen psychologischen Zeugnissen und kanonisierendem Text.

Es ist bei der Betrachtung der Funktion der Kommentarebene darüber hinaus zu beachten, dass hier keine Rolle spielt, was die Autoren selbst in diesen Kommentartexten an Wertungen dargelegt haben, (da diese hier eben doch als potentiell eigenständige künstlerische Werke angesehen werden), sondern was diese Diskrepanz zwischen den Funktionen als Metatext zu einem primären Kunstprodukt und dem Text als eigentliches Kunstobjekt so produktiv macht. Einerseits besteht, wie immer wieder betont, der Sinn der Aktionen im Hervorrufen einfachster Regungen auf symbolischer oder psychologischer Ebene (nach Kizeval'ter wird „demonstracionnaja čast' teksta“ in der Aktion durch einfache Vorgänge wie: „isčeznovenie“, „razdvoenie“, „pojavlenie“, „udalenie“, „vremja“ „prostranstvo“¹⁰¹ realisiert). Andererseits wird umfassend und akribisch dokumentiert, analysiert, kommentiert, ohne dass diesem Textkorpus die Potenz zugestanden werden kann, die Realität der abgelaufenen Aktion in ihrer Gänze und in ihrem Ergebnis wiederzugeben. So wird häufig innerhalb eines Kommentars seitens des Aktions-Autors oder innerhalb einer Erzählung seitens eines Teilnehmers/ Zuschauers ausgeführt, ob die Aktion für gelungen erachtet wird oder nicht. Die Gründe dafür sind für den Leser der Dokumentation nicht nachzuvollziehen. Häufig wird angegeben, dass bestimmte Prämissen der Vorbereitung einer Aktion in eine Sackgasse geführt haben und eine Weiterverfolgung bestimmter Ideen innerhalb der Arbeit der Gruppe nicht möglich oder wünschenswert gewesen sei. Es wird immer wieder betont, dass der Kommentar, die Dokumentation, der Text nicht in der Lage sei, die Realität, die Stimmung, die Katharsis etc. an einen unbeteiligten „interessierten“ Leser weiter zu geben: „Dabeisein ist alles!“ In den Texten und mittels der Texte wird die Ephemerität der Aktionen immer wieder unterstrichen. Erst durch den Niederschlag im monumentalen, bleibenden Text wird hier eine Differenz offensichtlich. Durch die ständige Wiederholung dieses Axioms wird letzten Endes die Realität der Aktion tatsächlich in Frage gestellt. So ist es nur logisch, dass für außenstehende Rezipienten der Gegenstand der Betrachtung sich allein auf die „bleibenden Materialien“ beziehen muss und er diese als selbständig ansehen muss, da sie sich auf etwas beziehen, von dem nicht klar ist, ob es stattgefunden hat.¹⁰²

3.2. Post-scriptum II – die PZG 1998

Die Buchausgabe der PZG, erschienen 1998 im Verlag „Ad marginem“ wurde nach dem Samizdat-Original von Andrej Monastyriskij erstellt. Für die Fotoauswahl zum Abdruck in der Buchausgabe wurde ebenfalls auf das Fotoarchiv von Andrej Monastyriskij zurückgegriffen. Noch stärker als in den Originalbänden konzentriert sich die Auswahl der Fotoreproduktionen hier auf die Darstellung von Schlüsselmomenten der jeweiligen Aktionen. Dieser Band stellt einen vorläufigen Kulminationspunkt der Arbeit der KD dar. Er schafft, obwohl die Aktivitäten der Gruppe bis ins 21. Jahrhundert hineinreichen, für den betreffenden Zeitraum (1976 bis 1989) eine kanonische Auswahl an Aktionen und Texten aus dem Umfeld der KD. Gewollt oder ungewollt werden alle danach entstandenen und durchgeführten, meistens dezentral (im Internet) dokumentierten Aktionen als „Nachwehen“ und nicht mehr zum eigentlichen Schaffen der Gruppe zugehörig betrachtet. Zwar waren die fünf Originalexemplare, auf deren Grundlage die Buch-

101 PZG 1998, S. 108

102 Wie die „Inspekcija Medgmernevtika“ demonstriert, spielt es auch keine größere Rolle, ob die Aktionen jemals stattgefunden haben, oder ob es sich um eine fiktive Dokumentation oder die Dokumentation der Planung einer Aktion handelt

publikation basiert, auch als fertige Materialsammlung existent, jedoch haftet einem Samizdatdokument, egal welchen mehrbändigen Ausmaßes, immer die Empfindung der Vorläufigkeit an. Ein gedrucktes Buch schafft vollendete Tatsachen. Es unterbricht den Fluss der manuellen Reproduktion.

Was die Autorschaft betrifft (siehe auch Kapitel 3.1.2.), so repräsentiert die Buchausgabe die kanonische Zuschreibung der anteiligen Autorschaft der Gruppenmitglieder der KD. Nach Fertigstellung des Ad-Marginem-Bandes gab es eine weitere nachträgliche Korrektur der Autorschaft, die sich auf die Aktion *“Proizvedenie izobrazitel’nogo iskusstva – kartina”*¹⁰³ (Band 5) bezieht: an erster Stelle steht nun Monastyrskij, an zweiter Stelle Makarevič.¹⁰⁴

Die hier vorliegende Verlagsausgabe der PZG ist kein gewöhnliches Publikationsprojekt. Es ist eher der Versuch einer „Übersetzung“¹⁰⁵ des Materials der fünf Originalbände in ein anderes „ästhetisches und sinnhaftes Koordinatensystem“¹⁰⁶. Dieses Publikationsprojekt wird von Bobrinskaja im Vorwort in eine Verbindung mit anderen Formen der ästhetischen Auseinandersetzung mit den Medien Buch und Text gebracht, die den konzeptualistischen Diskurs ausmachen. Somit betrachtet sie diese Buchausgabe sowohl als ein Beispiel für ein konzeptualistisches Projekt, als auch als metakonzeptualistisches Reflexionsmedium. Alle Fragen zu den Beziehungen zwischen Aktion und Text, sowie nach denen zwischen den Textebenen (Vor-Schriften und Nach-Schriften) stellen sich angesichts eines als Buch erscheinenden Samizdat-Archivs also neu. Worin die Übersetzungsleistung zwischen den verschiedenen „ästhetischen und sinnhaften Koordinatensystemen“ besteht, soll in diesem Kapitel eingehender untersucht werden.

Das neue „ästhetische und sinnhafte Koordinatensystem“, in das die Publikation hier versetzt wird, löst sich von informellen, gruppeninternen Kommunikationsstrukturen des konzeptualistischen Kreises, löst sich von Produktionsbedingungen und einer Produktionsästhetik, die vom Samizdat geprägt sind bzw. diesen zitieren, löst sich von selbstreflexiven und selbstreproduzierenden Textualisierungs- und Diskursivierungsschrauben und schafft sich einen eigenständigen Raum. In gewisser Weise entsteht die ideale Situation der „doppelten Kodierung“ – einerseits als autonomes ästhetisches Artefakt, welches allein durch seine innere Poetik und Literarizität in Traditionen und Kanones integriert werden kann, und andererseits die rekursive Angebundenheit an und Präkontextualisierung durch die konzeptualistische Herkunft und die damit einhergehenden Sinnzuschreibungen und inter- sowie infratextuellen Bezüge. Diese doppelte Anbindung an einen internen und einen externen Deutungszusammenhang verschafft dieser PZG 1998 darüber hinaus eine archivarische Funktion als Bindeglied zwischen *site* (in diesem Fall der Schauplatz des „historischen Konzeptualismus“)¹⁰⁷ und *nonsite* (literarische Tradition, Kanon als lokalisierende und historisierende Instanz).

Mit der Publikation dieses Bandes verabschiedet sich die Gruppe KD aber auch zum ersten Mal vom „Prinzip des kleinen Kreises“ und erarbeitet sich eine Rezipientenschaft, die vorher nur marginal vorhanden war bzw. gar nicht berücksichtigt wurde: der beliebige, nichteingeweihte Leser, der unbeteiligte Rezipient ohne determinierte Beziehungen zur Arbeit der KD oder zum konzeptualistischen Kreis. Die entkontextualisierte Rezeption der PZG „als Literatur“ entfernt das

103 PZG 1998, S. 676

104 Die Informationen zu diesen Komplexen, zu denen es keine publizierten Quellen gibt, stammen von Sabine Hänsgen. Vielen Dank!

105 Im russischen Original: „perevod“ (Bobrinskaja, E. In: PZG 1998, S. 11–15)

106 „izdanie [...] možno sravnit’ s „perevodom“ [...] v novuju dlja nego sistemu éstetičeskich i smyslovych koordinat.“ Ebd., S. 11

107 Der hier verwendete Begriff des „historischen Konzeptualismus“ soll keine Aussage über die Abgeschlossenheit dieser Strömung oder Kunstpraxis treffen, sondern ist als pragmatische Aussage darüber anzusehen, dass in der PZG 1998 ein bestimmter Zeitabschnitt der Praxis der Gruppe KD repräsentiert ist, der zum Zeitpunkt der Publikation abgeschlossen war.

Buch vor allem auch aus der Aktions-Text-Problematik und entspannt das Verhältnis zwischen performativem Text und textualisierter Aktion. So entsteht eine sprachliche und poetische Selbstständigkeit als Text, die vollkommen neue Kontextualisierungsmöglichkeiten und intertextuelle Bezüge eröffnet, als das vorher innerhalb des konzeptualistischen „Gesamtkunstwerkes“ der Fall war. Die schiere Masse des 800-Seiten-Bandes sowie sein exzellent gestaltetes Cover (Textileinband, geprägte Lettern in auffälliger Typographie und der Einsatz der silbernen Elemente) strahlen darüber hinaus ein hohes Selbstbewusstsein des Werkes aus. An der ästhetischen Selbstwertigkeit dieser Publikation kommen keine Zweifel auf.

3.3. Post-Scriptum III – intra- und extrakonzeptualistische Archive

Der Schichtaufbau der auf der Spitze stehenden konzeptualistischen Textpyramide auf der vertikalen Achse wird oben mit einem Deckel aus intrakonzeptualistischem intertextuellen Gewirr an Begrifflichkeiten und Diskussionen abgeschlossen. Das per definitionem als *kollektiv* anzusprechende Aktions-Text-Kunstwerk der KD ist nur schwer davon abzuheben. So stellt sich sofort die Frage nach der Abgrenzung des einen Textwerkes vom nächsten, ein Problem, dem die Autoren mit akribischer buchhalterischer Genauigkeit entgegentreten wollten: Ausdruck dessen sind neben den unzähligen Faktographien, die Ort, Zeit und Teilnehmer festhalten, dass den PZG als „kollektivem Kunstwerk“ ein genaues Verfahren der „Berechnung“ der anteiligen Autorschaft am „Teilkunstwerk“ eignet. Aber im Unterschied zu einem Gedichtband, in dem die Autoren aufgezählt werden, kann das einzelne konzeptualistische Teilkunstwerk nicht als selbstständiges ästhetisches Objekt betrachtet werden. Eine beliebige Aktion des Autors „M“ ergibt, für sich betrachtet, kein eigenständiges Werk. Es hat seine Funktion nur im Zusammenhang mit anderen Aktions-, Kommentierungs- und Dokumentations-„einheiten“, die aufeinander unmittelbar Bezug nehmen. Kabakov geht sogar so weit, den Konzeptualistischen Kreis als Ganzes zu einem Kunstwerk zu erklären, der eine Anzahl von ästhetischen Artefakten hervorgebracht hat, die nicht losgelöst von diesem Gruppengefüge zu existieren vermögen.

3.3.1. Smkš und NOMA

Die genannten künstlerischen Artefakte als Bausteine des Gesamtkonstruktes „Moskauer Konzeptualistischer Kreis“ werden zusammengehalten vom Mörtel der sprachlichen Zeichen. Die linguistische Struktur oder Basis der Aktionen innerhalb der PZG ist innerhalb der konzeptualistischen Kreise und ihrer Analysten unumstritten, wird in verschiedenen Aktionen direkt thematisiert und in Kommentaren auf der Metaebene besprochen.

Als ein Beispiel der Reflexion der sprachlichen Angebundenheit außerhalb der PZG bietet sich Monastyrskijs „*Smkš*“ an. Dieses Wörterbuch kommt auf den ersten Blick wie ein seriöses Fachwörterbuch zum Moskauer Konzeptualismus daher, entpuppt sich aber beim näheren Hinsehen (obwohl der Autorenname allein schon aufmerken lassen sollte) als eine weitere Stufe der Selbstmystifikation der Moskauer Konzeptualisten. Gegenstand des „*Smkš*“ ist der „NOMA-Sprech“, in der Literatur als ein die Gruppenzugehörigkeit determinierendes Phänomen strapaziert.¹⁰⁸ Monastyrskij selbst bezeichnet das Anliegen, welches zur Erstellung dieses Wörterbuchs geführt hat, als Versuch der Akzentuierung des Konzeptualismus als „philosophischer Poetik“, wobei das „Poetische“ als das „Nichtexistente“, das „Fantastische“ aufgefasst wird, welches aber im Unterschied zu einer streng wissenschaftlichen philosophischen Terminologie rein individuellen Ursprungs ist. Die Einführung und weitere Operation mit diesen selbsterfundenen Begriffen erfordert nach Monastyrskij zunächst „Selbstvertrauen“, um dann auf einer weiteren Stufe Er-

108 Während aber das Wörterbuch von Monastyrskij erst 1999 erschienen ist, wird die NOMA-Ausstellung von Kabakov schon 1993 in Hamburg präsentiert. Die hier gewählten Beispiele, die zeitlich nach der Hauptschaffensperiode des Konzeptualistenkreises angesiedelt sind, dürfen nicht den Eindruck erwecken, dass die Reflexion über die konzeptualistische (Geheim-)Sprache erst im Nachhinein begonnen hat. Sie war zentraler Bestandteil der Arbeit der Gruppe in allen ihren Genres und Erscheinungsformen.

kenntnisse zu ermöglichen. Ziel und Methoden zur Erkenntnisgewinnung gleichen denen der „ernsten“ (d.h. als Wissenschaft aufgefassten) Philosophie, deren Instrumente jedoch machen eine Ästhetisierung durch und schlagen sich als „Poetik des Konzeptualismus“ in einem nun nicht mehr fiktiven Wörterbuch nieder. Die hier stattfindende „Konzeptualisierung des Konzeptualismus“ als poetische Philosophie seiner selbst projiziert wiederum die vorher anhand der textuellen Ebene schon dargestellten Mechanismen der Selbstreproduktion auf die sprachlich-diskursive Ebene. Das „Smkš“ kann somit als ein Versuch der Kodifizierung der konzeptualistischen artistischen Performanz (*parole*) als Sprachsystem (*langue*) gewertet werden.

Sowohl die NOMA-Ausstellung, als auch das „Smkš“ haben eine darüber hinausgehende Eigenschaft, die besonders unter dem hier zu betrachtenden Archivaspekt ins Gewicht fällt: sie stellen *Sammlungen* dar. Im Fall des „Smkš“ handelt es sich um eine Sammlung von sprachlichen Einheiten, eine hermetische Terminologie aus Neologismen und Phraseologismen, während die NOMA neben Texten auch Fotografien, Artefakte aus Aktionen, Objekte, „Literatur, Musik, Show“¹⁰⁹ integriert. Kabakov übernimmt beim Bau der Installation die Funktion eines *Archivars* der NOMA¹¹⁰ und bittet seine Künstlerfreunde und –kollegen, ihm Objekte zur Repräsentation in der Ausstellung zu überlassen. Diese Installation ergänzt so die eigenarchivarischen Bestrebungen, die in den Texten und Dokumentationsbänden der Konzeptualisten zum Ausdruck kommen, um eine stark verräumlichende Komponente. Paradox – denn die Installation ist kein Museum, auch wenn sie bei Kabakov in der äußeren Erscheinungsweise einem Museum sehr ähnelt, es ist ein „Museum mit Verfallsdatum“, eine vorübergehende „Archivaktion“. Ähnlich wie die Transitionsvorgänge, die zur Entstehung der PZG 1998 geführt haben, erforderte die Konzeption dieser Installation einen medialen und diskursiven Übersetzungsvorgang. Wie auch immer das ursprüngliche Artefakt ausgesehen haben mag, ob es als Aktion, Gedicht oder Fotografie das Licht der konzeptualistischen Welt erblickt hat, es findet auf dem einen oder anderen Weg seine Repräsentation entweder im Museum (MANI), in der Installation (NOMA) oder in den PZG 1998.

Der Effekt, der sich einstellt, wenn man Kabakovs „Totale Installation“¹¹¹ als Archivtheorie liest, ist verblüffend. Neben dem Sammlungsaspekt werden gerade in Bezug auf die NOMA-Ausstellung als Beispiel für eine „totale“ Installation der räumliche und der prozessuale Aspekt (bei Kabakov – die „Dramaturgie“) als konstituierend beschrieben. Genau diese Eigenschaften habe ich oben (Kapitel 1.2.2.) als archivische Triade eingeführt. Die *totale* Installation strebt, wie auch das Archiv, eine funktionale Einheit zwischen dem topologischen und dem nomologischen¹¹² Faktor an (wobei die nomologische Komponente des Archivs in Bezug auf die Installation teilweise relativiert und durch die Autorität des Künstlers oder „Installateurs“ ersetzt wird). Mehrere Installationen Kabakovs (neben der NOMA-Installation vor allem „*The Big Archive*“, und „*The Man Who Never Threw Anything Away*“ oder das Motiv der „Kiste mit Müll“) reflektieren das Thema „Archiv“ ganz direkt. „Kabakovs Installationen sind Archive im strengen Sinne der Verwaltung, es sind Aktenarchive.“¹¹³ Kabakov selbst hält „buchhalterische Akribie“¹¹⁴ für einen grundlegenden „künstlerischen“ Wesenszug, wie er am Beispiel seiner „Alben“, mit denen er das Prinzip der Integration des Kommentars in das Kunstwerk in den russischen Konzeptualismus eingeführt hat, dargelegt hat.

109 Kabakov, I. (1993) S. 160–176

110 Spieker vergleicht diesen Habitus in Bezug auf Kabakovs Installation „Das große Archiv“ mit einem Verwaltungsbeamten. Vgl. Spieker, S. (2002) S. 399

111 Kabakov, I. (1995)

112 Derrida, J. (1997) S. 12

113 Spieker, S. (2002) S. 397

114 Kabakov, I. (2000) S. 27

Seit Anfang der 1990er Jahre ist eine rege Editionstätigkeit unter den Mitgliedern des Moskauer Konzeptualistischen Kreises zu beobachten. Fast die gesamte für die vorliegende Arbeit benutzte konzeptualistische Literatur der KD, Kabakovs, der Medhermeneutiker und Monastyrskijs liegt in Ausgaben aus den 1990ern oder des neuen Jahrtausends vor. Ist es nach den Zeiten der vorgutenbergischen Samizdat-Produktionsbedingungen allein die mediale Versuchung (Internet, freies Publizieren), die zum nochmaligen Selbstzitat hindrängt? Ist es die Verlockung, die eigene Kunst nach den Zeiten der relativen Isolation doch noch einmal sichtbarer in internationale Traditionslinien einzuschreiben?¹¹⁵ Oder handelt es sich schlicht um die Fortführung der bisherigen (Selbst-) Reproduktionspraxis mit anderen Mitteln?

Ein (letztlich integrativ-versöhnlicher) Ansatz zur Beantwortung dieser Frage kann ein weiteres Mal von der Archivtheorie ausgehen: Der intrakonzeptualistische Archivierungsprozess wird auch oder besonders nach der eigentlichen Kernzeit des Konzeptualismus an mehreren Fronten vorangetrieben: an der „Text-, Museums- und Installationsfront“¹¹⁶. Das „siamesische“ ästhetische Artefakt, das seinen Kommentar und sein Archiv schon in sich trägt, erfährt natürlich in einer Buchedition andere Ergänzungen bzw. mediale und materielle Wucherungen, als in einer Installation wie der NOMA oder in musealen Ausstellungsprojekten. Die KD sind in Kabakovs NOMA u.a. mit Texten zu den ursprünglich im Band 1 der PZG dokumentierten Aktionen „*A. Monastyrskomu*“ und „*N. Panitkovu*“¹¹⁷ vertreten, sowie mit Fotografien zu weiteren Aktionen. Die Materialien zu den genannten Aktionen werden nicht nur materiell im Rahmen der Installation präsentiert, sondern werden in deren Rahmen ein weiteres Mal Gegenstand externer Reflexion. Der Katalog zur Installation ist Ausdruck dieser neuerlich in Gang gesetzten Metakommentierung. Die NOMA fungiert damit als ein weiteres Gravitationsfeld, um das sich die Elemente der Dokumentation und des Kommentars zu einem Textkonvolut (hier in Gestalt eines Kataloges) gruppieren. Die NOMA radikalisiert das für die PZG typische Phänomen des kollektiven Textes zum Phänomen der kollektiven Installation.

3.3.2. Archiv und Kanonisierung

Schon einmal wurde kurz bemerkt, dass dem konzeptualistischen Artefakt eine (Selbst-) Positionierung im und zum Kanon immanent ist. Dabei geht es ebenso um Ein- wie um Ausgrenzung, d.h. die Abgrenzung vom offiziellen sowjetischen Kanon (Selbstmarginalisierung) war als identitätsstiftendes Verfahren ebenso wichtig, wie die Bezugnahme auf bzw. das Zitieren von Symbolen und Verfahren desselben. Dieses „wörtlich nehmen“ schafft einen Bezug zum offiziellen Kanon und schafft gleichzeitig eine ironische Distanz. Die Positionierung des Kunstwerks im oder außerhalb des Kanons ist gerade im Kontext des Konzeptualismus, ähnlich wie die Stellung des Artefakts zum Archiv in dieser Arbeit behandelt wurde, kein Automatismus

115 So ergibt sich bspw. die hervorragende Vergleichsmöglichkeit von den Archivinstallationen Kabakovs wie „Der Mann, der nie etwas wegwarf“ (1986) mit den „*Time Capsules*“ („Zeitkapseln“) von Andy Warhol, die er monatlich mit den angesammelten Nebensächlichkeiten seines Künstlerlebens füllte. Teilweise hat Warhol versucht, diese Pappkartons mit „Originalwerken“ (z.B. Skizzen, Fotografien) aufzuwerten.

Die Süddeutsche Zeitung fragt sich am 23.02.2004 anlässlich einer in Düsseldorf eröffneten Schau zum Spätwerk Warhols: „Sind das nun Fußnoten zum Werk – oder selbst Kunstwerke?“ <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/195/27168/>>. Die in Museum, Druck und Internet bisher bestdokumentierte Zeitkapsel Warhols ist die Nr. 21: Im Internet unter <<http://www.warhol.org/tc21/>> ist jedes einzelne Stück in Bild und Text beschrieben, sowie in Beziehung zu anderen „items“ aus derselben Kiste gesetzt worden. Von den insgesamt ca. 600 Zeitkapseln sind bisher nur wenige „*Time Capsules*“ auf diese Weise erschlossen worden. Im Gegensatz zu Warhol arbeitet Kabakov auch mit der visuellen Qualität des registrierten und geordneten Abfalls, während Warhol selbst die Kisten verpackt und verklebt. Das Motiv des Zuklebens von Texten taucht so ein weiteres Mal im Zusammenhang mit der Ästhetisierung des Archivproblems auf. Ebenso wenig existiert bei Warhols Zeitkapseln die diskursive Ebene des Kommentars.

116 Ab Ende der 1980er Jahre benutzt die Gruppe KD mehr und mehr den Begriff „Installation“ für das, was vorher als „Aktion“ bezeichnet wurde (PZG 1998, Band 5). Die Abgrenzungen sind dabei nicht eindeutig.

117 Vgl. PZG 1998, S. 32ff.

oder ein sekundäres Klassifizierungsverfahren. Die Strategie der Platzierung innerhalb bzw. außerhalb eines diskursiven und/oder kanonischen Kontextes gehört zum ästhetischen Verfahren selbst. Teilweise besteht der schöpferische Wert eines Kunstwerkes allein in der Entblößung der Verfahren der Kanonisierung seiner selbst, wie das besonders an der Installation der NOMA erkennbar ist. Die Struktur der NOMA ist in sich selbst kanonisch angelegt, durch einen internen Diskurs mit einer gemeinsamen Syntax charakterisiert, dabei ein gemeinsames Kultur- und nicht nur ein reines Kunstverständnis repräsentierend.

Der Kanon als solches ist vor allem durch eine normative und eine zeitliche Komponente gekennzeichnet. Es ist augenscheinlich, dass die nomologische und die topographische Komponente des Archivs durch die zeitliche des Kanons so zu einer festen Triade ergänzt werden. Im Ergebnis einer Kanonisierung steht immer ein Archiv und im Ergebnis einer Archivierung entsteht immer ein Kanon. Das Archiv repräsentiert den Kanon und speist sich gleichzeitig aus ihm. Die Definition des konzeptualistischen Kunstwerks als Archiv impliziert also dessen Bezogenheit auf den Kanon. Wenn es im Konzeptualismus kein Kunstwerk außerhalb des Archivs gibt, so gibt es auch keines außerhalb des Kanons. Die Bezogenheit auf den konzeptualistischen Kanon (und dadurch erst die Schaffung desselben) ist zentrales Charakteristikum des hier behandelten Werk- und Archivbegriffs.

Als Konsequenz aus der in der vorliegenden Arbeit angelegten Prozessualisierung des Archivbegriffs folgt also weiterhin die Dynamisierung des Kanonischen. Die fortschreitende Selbstreproduktion und Selbstarchivierung hat sofortige und unmittelbare Auswirkungen auf die permanente Neu- und Selbstformierung des Kanons.

Nicht nur die Erschaffung eines ästhetischen Kanons, auch die Einschreibung in einen theoretischen Diskurs ist Ziel und Methode der Moskauer Konzeptualisten. Der diskursive Teil der Dokumentationen der PZG kann sprachlich-stilistisch wahlweise in wissenschaftliche, poetische oder literaturkritische Diskurse integriert werden. Die Gruppe der Medhermeneutiker bedient sich noch stärker einer scheinbar wissenschaftlichen Sprache. Der Bluff, der „theoretische Skaz“¹¹⁸, ist nur durchschaubar, wenn man versucht, den Rückweg zu gehen, d.h. Rückschlüsse auf Quellen und Kontexte zu ziehen, was sich als unmöglich erweist. Es entstehen sinnentleerte Metatexte, die jegliche systematische Konsistenz ad absurdum führen und die Verwendung von Begrifflichkeiten rein als „ornamentales Rankenwerk“ verstehen.¹¹⁹ Alleiniger Zweck dieser „Mustertexte“ ist die Bloßlegung von kommunikativen Verfahren wie Diskursivierung und Kanonisierung, und letztendlich die (Selbst-)Eingliederung in die auf diesen Verfahren beruhende russische logozentristische Tradition und Textkultur.

Die Aktion „*Biblioteka*“ der [KD] (1997) gehört nicht mehr in den zeitlichen Rahmen, der durch die PZG dokumentiert wird. Trotzdem möchte ich sie als Beispiel für einen sehr komplexen Versuch zum Spannungsfeld zwischen dem (mehrmaligen) Verschwindenlassen von Texten und dem Anklang an einen bibliothekarischen Aufbewahrungsmodus anführen. Eine Anzahl Bücher, fast ausnahmslos Repräsentanten des offiziellen sowjetischen ideologischen Kanons, wurden mit Dokumentationsmaterialien von Aktionen der KD beklebt¹²⁰, die zeitlich mit den Erscheinungsjahren der Bücher zusammenfallen. Die daraufhin mit Folie und Teer präparierten Bücher wurden um einen Wecker herum, dessen Batterie eine Lebensdauer von ca. zehn

118 Dieser Vergleich bezieht sich nicht in erster Linie auf die für das Phänomen des *skaz* zentrale Erzeugung der Illusion von Oralität in der Literalität, sondern auf dessen Methoden der Erzeugung von Mittelbarkeit (durch die Verschachtelung der Instanzen im Kommunikationsprozess) und Improvisiertheit.

119 Hänsen, S. (1995) S. 250

120 Das Verfahren des Beklebens von Text mit Text wurde schon in der oben besprochenen Aktion „*Kartiny*“ angewandt. Auch hier entstehen dadurch wieder Textschichten, die andere Textschichten verdecken. Während in „*Kartiny*“ jedoch nur die oberste Schicht sichtbar blieb, partizipiert in der „*Biblioteka*“ der eingeklebte Dokumentationstext am Nebeneinander mit der dominierenden, da größtenteils offen gebliebenen Buchästhetik.

Jahren hat, in die Erde eingegraben. Mit dem Wecker zusammen wurde eine auf ein Wachstuch gemalte „Schatzkarte“ vergraben, welche die Positionen der Bücher in der Erde in Relation zur Position des Weckers bestimmt. Durch den Wecker (ein zusätzlicher Wecker mit derselben Zeiteinstellung wurde bei den Organisatoren der Aktion belassen) und die Schatzkarte werden die vergrabenen Bücher raumzeitlich verortet, denn Bestandteil der Aktion ist das Ausgraben der Bücher und die Aushändigung derselben an die Aktionsteilnehmer nach Ablauf der zehn Jahre.¹²¹ Diese „Schatzkarte“ übernimmt wortwörtlich die Funktion eines „Standortnachweises“ – d.h. im direkten Sinne – Bibliothekskatalogs. Diese selbstgeschaffene unterirdische Bibliothek partizipiert parasitär am kanonisierten Status, den die „Wirtsbücher“ und ihre Repräsentation in öffentlichen Bibliotheken eignen. Sie erheben selbst Anspruch auf eine solche „Kanonisierung durch Bibliothekarisierung“, indem sie sich den Wirten fest verbinden. Der Samizdatkanon erscheint wie ein Sputnik des offiziellen Sowjet-Kanons. Die Ansiedlung der Aktion in den späten 90er Jahren (bzw. deren Vollendung durch Wiederausgraben im Jahre 2007) allerdings verkompliziert das Geschehen und zeugt von einem defekten Kanonbegriff im postsowjetischen Jahrzehnt: die Gültigkeit des sowjetischen Kanons ist genauso retro- wie prospektiv in Frage gestellt, während der inoffizielle (Gegen-)Kanon eine plötzliche und totale nachträgliche Kanonisierung erfahren hat. Der Rollentausch spiegelt sich in der unterirdischen Bibliothek aber so nicht wider. Beide aneinander parasitierende Kanones werden eingegraben und so ihrer Wirkungssphäre und ihrer potentiell determinierenden Funktion beraubt. Offensichtlich stellt die so archivierte und mumifizierte „Biblioteka“ die *nonsite* par excellence dar (siehe Kapitel 1.2.2. – das Material wird aus seinem „natürlichen“ Zusammenhang gerissen, um in einem neuen, rein inner-archivarischen Zusammenhang präsentiert zu werden), während die gleichzeitig im Rahmen der Aktion entstehende neue authentische *site* des Dokumentengrabs die materialisierte Synthese von Kunstwerk und Archiv, d.h. von *site* und *nonsite* darstellt. So aber ist das Kunstwerk gleichzeitig sein eigenes Archiv. Der Kanon hat sein Objekt und somit seine normierende und selektierende Funktion verloren, wenn Archiv und Kunstwerk in Eins fallen und „Archive nicht als Orte der Repräsentation dessen fungieren, was sich unmittelbar als Wirklichkeit außerhalb der Archive präsentiert, sondern als Orte, an denen erst ermittelt wird, was das Originelle und somit auch Originäre dieser Wirklichkeit ausmacht [...]“¹²². Archiv und Kanon geraten durch die verschiedenen Modi der Prozessualität in Gegensatz zueinander, denn während nach Groys im Archiv Originäres entsteht, ist der Kanon bestrebt, dieses festzuschreiben und lokal und temporal zu verorten.¹²³

Eben diese Problematik der lokalen und temporalen Positionierung des Textes bzw. des Textarchivs greift die Aktion der KD „G. Kizeval'teru“ (1980) auf: die Aktion selbst inszeniert ein aufwändiges Verschwindenlassen des Textes, während, paradoxerweise, die nachträgliche Dokumentation des Verschwindens des Textes umfang- und wortreich diesen Prozess wiedergibt. Es entsteht eine ähnliche Spannung zwischen verschwundenem Text und aufwendig bewahrtem Text, ein unentschlossenes Schwanken zwischen der Entsorgung eines (durch seine Materialität als Losung als ideologisch qualifizierten) Textes und dem größtmöglichen Aufschub dieser Entsorgungsaktion (zeitliche Komponente), wie schon bei der Aktion „Biblioteka“ beobachtet. Diese Aktion, bei der ein Transparent, dessen Losung weder der die Aktion durchführende Ki-

121 Beschreibung der Aktion in Hirt/Wonders (1998) S. 96f.

122 Groys, B. (2004) S. 165

123 Eine ähnlich dislozierte Bibliothek (ohne das in der vorgestellten Aktion der KD dominante Element des Eingrabens in die Erde) stellen Andy Warhols *Time Capsules* Nr. 69 und 71 dar, die jeweils einen Teil seiner persönlichen Bibliothek enthalten. Zugeklebt und weggeschickt, mehr klassifizierende und lokalisierende Bearbeitung haben die Kartons weder zu Lebzeiten Warhols, noch danach jemals erhalten (mittlerweile wurden ein paar von ihnen exemplarisch bearbeitet und ausgestellt). Bis zu seinem Tode war sich Warhol selbst nicht sicher, welche Verwendung diese „Zeitkapseln“ erfahren sollten. Für ihn selbst stellten sie nur einen Aufschub der Entscheidung zwischen Aufbewahren oder Entsorgen dar. Die Ansammlung der Warholschen Kartons ist deshalb im strengen Sinne weder als Bibliothek, noch als Archiv aufzufassen, bekommt aber, im Gegensatz zur begrabenen Bibliothek der KD, kanonisierende Autorität zugeschrieben. (vgl. auch Fußnote 115)

zeval'ter, noch der die Dokumentation lesende Rezipient erfährt, unter großen Umständen an einen möglichst abwegigen Ort aufgehängt (= entsorgt) wird, kann als auffällige Analogie zum oben beschriebenen Vorgang der archivischen Kassation gelesen werden. Wieder ist das Archiv letztendlich jedoch auch ein Ort, der Texte aufbewahrt, die aus ihrem Kontext gerissen in eine sekundäre Systematik eingeordnet werden und notwendige Bedingung der Aufbewahrung eines Textes im Archiv ist seine Losgelöstheit von seiner „natürlichen Umgebung“. Beide Formen der Entsorgung von Texten sind insofern nicht konsequent, als dass sie die Möglichkeit der Rezeption dem Zufall überlassen, d.h. das völlige Verschwinden nicht garantieren, sondern geradezu dazu herausfordern, die Schrift auf der Rückseite des Transparents zu offenbaren oder das verschweißte Buch vor Ablauf der Zeit zu bergen. Das lässt sich am ehesten mit einem lautstark angekündigten Selbstmord vergleichen, der den Suizid nicht als eigentliches Ziel hat, sondern allein die Erlangung von Aufmerksamkeit durch Androhung desselben. Das Vergraben und Verdrehen der Texte, die aufgeschobene Archivierung und die Machtlosigkeit des Kanons fokussieren letztendlich die Wahrnehmung auf den Text selbst. Auch die Kunstform der Aktion selbst kann auf diese Weise als Ablenkung der Wahrnehmung von der Form des Textes angesehen werden.¹²⁴

Nicht nur das Verhältnis von Text und Aktion, das Verhältnis von Präsentation und Entsorgung von Text zu Zwecken der (Selbst-)kanonisierung, sondern auch der gruppensoziologische Aspekt der Selbstmarginalisierung des konzeptualistischen Künstlerkreises lässt sich in die Nähe dieses psychologischen Phänomens bringen: Die Schaffung eines sceneinternen Kanons, einer eingeschworenen Gemeinschaft mit einer charakteristischen Sprache (Fraj nennt es „*chudožestvennaja tusovka*“¹²⁵) geht einher mit der immer wieder lautstarken Abgrenzung nach Außen und einer überbetonten Selbstbezogenheit. Eine Art „Borderline-Syndrom“ wird zum System, zum Prinzip:

*пребывание „на краю“ всегда предшествует выходу за пределы устоявшихся традиций. Русское актуальное искусство само в каком-то смысле находится „на краю“: перестав быть нелегальным, оно оказалось в зоне почти абсолютной никомуненужности.*¹²⁶

Das Image des Künstlers als Outlaw, seine Zugehörigkeit zum „*Andegraund*“¹²⁷, welches zu Zeiten des festen Kanons als Selbstausgrenzungsmechanismus funktioniert hatte, wird in der postsowjetischen Kulturszene aufgeweicht. Nikita Alekseev zeichnet in seinem Artikel „WIR – SIE. Patrizier, Zigeuner und andere“¹²⁸ die Traditionslinien, in die sich der Moskauer Konzeptualismus selbst gern einschreibt, ausgehend vom Raskol, der Avantgarde und dem GULAG einerseits und dem westlichen Konzeptualismus (J. Kosuth) andererseits nach. Schon im Titel schreibt er die Polarisierung in „WIR“ und „SIE“ aufs Neue fest. Das Prinzip „WIR“ (oder das in Anlehnung an Freudsche Terminologie entstehende „SUPER-WIR“ der NOMA) in Opposition zum „NICHT-WIR“, welches in dem Artikel gegen „SIE“ ebenso wie gegen „ICH“ in Position gebracht wird, ist nach Lotmans/Uspenskij¹²⁹ kultursemiotischem Ansatz selbst fester Bestandteil der russischen Kulturgeschichte. Alekseevs Artikel beschreibt versartig die Traditionen und Entwicklungen, denen sich der Moskauer Konzeptualismus verpflichtet fühlt, beschreibt aber andererseits auch das Scheitern eben dieser Konzepte, als versucht wird, sich dem westlichen konzeptualistischen Kanon zu empfehlen. Die in Russland komfortable Position der Konzeptualisten, sich unter Ausnutzung der selektiven Funktion der dualen Opposition zwischen Kultur und Gegenkultur, die der russischen Kultur innewohnt, sich durch die Abgrenzung von

124 Vgl. Hänsen, S. (1995)

125 Fraj, M. (o.J.)

126 Fraj, M. (o.J.)

127 Savickij, S. (2002)

128 Alekseev, N. (1991) S. 42–53

129 Lotman Ju./Uspenskij, B.(1997) S. 1–40

der offiziellen Kultur gleichzeitig selbst in die reiche Tradition der Gegenkultur einschreiben zu können, wird weidlich ausgenutzt, führt aber gleichzeitig zum Scheitern der Selbstkanonisierung außerhalb des eigenen Landes. D.h. zur Selbstkanonisierung war die *Zugehörigkeit* zu einem künstlerischen Umfeld, zu einem Kollektiv wie dem der Konzeptualisten ebenso wichtig wie das Ankurbeln der Kanonisierungsapparatur durch lautstarke und entschiedene *Abgrenzung* von anderen (z.B. offiziellen) Instanzen. Voraussetzung dafür ist das Vorhandensein eines klaren Außen, eines „NICHT-WIR“. Neu in diesem Kanonisierungsvorgang und charakteristisch für den Konzeptualismus ist in erster Linie jedoch die umfangreiche Kommentierung und Erörterung dieses Prozesses als solchen, d.h. die Kanonisierung wird (wie bei N. Alekseev) zum literarischen Gegenstand und als solcher reflektiert.

4. Schluss

4.1. Archiv, Kanon und Kulturelles Gedächtnis als ästhetische Objekte

Wenn das Archiv hier als Repräsentant eines entgrenzten Werkbegriffs auftritt, dann sollte es ebenso möglich sein, die Institutionen „*Kanon*“ und „*Kulturelles Gedächtnis*“ als ästhetische Objekte zu betrachten und zu analysieren. Das Archiv wurde in dieser Arbeit als ein selbstwertiges ästhetisches Objekt betrachtet und von seiner beschränkenden Funktion als Sekundant und „Kulturfolger“ des Werkes abgetrennt. In Kapitel 3.3.2. ist darüber hinaus schon auf die begriffliche Nähe zwischen *Archiv* und *Kanon* hingewiesen worden. Es wurde festgestellt, dass gerade im russischen Konzeptualismus auch der Kanon als ein werkimmanenter, reflektierter und zu reflektierender Bestandteil in die ästhetische Betrachtung einfließen muss. Die logische Reihe der Integration in das konzeptualistische Kunstwerk ließe sich mit der Einschaltung der Instanz des *Kulturellen Gedächtnisses* fortsetzen, wollte man davon ausgehen, dass Archiv und Kanon Repräsentanten oder Daseinsformen desselben darstellen.

Dass die Frage nach der ästhetischen Eigenqualität des *Kulturellen Gedächtnisses* und dessen Erscheinungsformen weder neu noch irrelevant ist, kann anhand der schon einmal kurz vorgestellten „Time Capsules“ Andy Warhols noch einmal beispielhaft dargelegt werden:

*Die endgültige Lösung für das Labyrinth der Time Capsules, wenn eine solche Auflösung denn überhaupt möglich ist, ließe sich nur durch eine vollständig integrierte Verschmelzung ihres Inhalts mit den Fakten der Geschichte des 20. Jahrhunderts, Warhols Tagebucheintragungen und schließlich den vollendeten Kunstwerken selbst erreichen.*¹³⁰

Andy Warhol versucht, als er mit dem Packen der Zeitkapseln beginnt, das Dilemma zwischen Bewahren und Entsorgen, zwischen Erinnern und Vergessen durch Aufschub bzw. Dislozierung zu lösen, und schafft damit ein neues, für das Kunstverständnis des 20. Jahrhundert charakteristisches Phänomen: „die Schnittstelle zwischen Dokumentation und Kunst, die Integration von Archiven in einen musealen Kontext [...]“¹³¹, die doppelte Zuordnung der Time Capsules als Dokumente und/oder Kunstwerke. Er erkennt, (zumindest am Anfang des Projektes der Zeitkapseln, im Laufe seines Lebens haben sich insgesamt 612 dieser Pappschachteln angesammelt) den ästhetischen Selbstwert dieser Kartons und der Praxis des Sammelns an sich und versucht daher, dem Pendel einen größeren Ausschlag in Richtung des klassischen Kunstwerkbegriffs und damit einen kalkulierbaren Marktwert zu geben, indem er jeder Schachtel vor der Versiegelung „etwas Besonderes“ mit dem Status eines „Warhol-Originals“ beigab, etwa einer eigens für die

130 Vgl. *Andy Warhol's Time Capsule 21.* (2003) S. 8. Auch hier wird der Kunstwerkbegriff radikal entgrenzt und auf die Notwendigkeit (oder die Tatsache) der Verschmelzung des Kunstwerkes mit der gesamten „Geschichte des 20. Jahrhunderts“ hingewiesen.

131 Ebd. S. 9

entsprechende Kiste angefertigte kleine Zeichnung. Mit der Zeit verlagerte sich die Funktion der Kapseln mehr in Richtung eines „externen Gedächtnisses“, das Sammeln wurde zur Obsession, der Künstler zum Archivar.

Das Vorwort zu Warhols Time Capsule 21 endet beinahe pathetisch mit den Worten „Es sind die letzten Wunderkammern.“¹³² Trotzdem die Kapseln zum großen Teil noch ungeöffnet und unerforscht sind, werden sie teilweise schon jetzt als Enzyklopädie der zeitgenössischen Kunst, mindestens jedoch als Geheimtür und kontextueller Hintergrund zu Warhols Leben und Werk gehandelt. Der kulturell-zivilisatorische und individuell-künstlerische Abfall macht Karriere als „Kompendium visueller Symbole und Zeichen“¹³³.

Demgegenüber scheint das Moskauer konzeptualistische Archiv (z.B. in den Installationen Kabakovs oder den Dokumentationen der KD) nicht von der visuellen Eigenqualität des Abfalls zu leben. Seinen ästhetischen Wert, wie auch seinen Platz im kulturellen Gedächtnis erhält es nur über die Schrift, die Registratur, die Ordnung und Bürokratisierung, d.h. die Bearbeitung im Prozess der Archivierung. Während also Warhols Zeitkapseln schon im Stadium der Sammlung ein ästhetischer Eigenwert zugeschrieben wird (bzw. eine Doppelfunktion zwischen Archiv und Museum), ist das konzeptualistische Archiv immer durch die (allerdings untrennbare) Zweifelt von Artefakt und Beschreibung bzw. Ordnung gekennzeichnet.

Ziel dieser Arbeit war also, für den Moskauer Konzeptualismus diesen dipolaren Archivbegriff zu etablieren, der zum Einen das Archiv vom Stigma der Nachgeordnetheit gegenüber dem Kunstwerk befreit, und andererseits das Kunstwerk selbst (z.B. im Falle der KD die *Aktion*) in einen dokumentarischen oder archivarischen textuellen Zusammenhang überführt, so dass im Effekt die Differenzierung in Kunst und Archiv ad absurdum geführt wird. Die Aktionen der Gruppe „*Kollektivnye dejstva*“ und die zugehörigen Dokumentationen in aufeinander aufbauenden Medialisierungsetappen boten hierzu einen fruchtbaren Gegenstand, da in ihnen auf vielfältige Art die Verschränkung von kollektiver Aktion und kollektiver Dokumentation zum Ausdruck kommt. Dabei überschneiden sich die Prozesse der Textualisierung der Aktion und der Aktivierung des Textes auf produktive Weise. Es wurde anhand der Begriffe *Vor-Schriften* und *Nach-Schriften* herausgearbeitet, dass die Bewegung nicht linear von der Aktion über den Text zu Sammlung und Archiv fortschreitet, sondern dass das Archiv eine prozessuale Größe ist. Das Archiv steht nicht als Sackgasse am Endpunkt des Lebenszyklus' eines Kunstwerkes, sondern ist als ästhetisches Verfahren dem Kunstwerk selbst immanent. *Vor-Schriftlichkeit* impliziert somit die Möglichkeit eines Archivs *vor der Schrift*, d.h. löst sich von der schrift-, text- oder literaturzentrierten Perspektivierung des Archivs und ermöglicht nicht-schriftlichen ästhetischen Artefakten, im Rahmen eines Archivs auf die Prozesse der Kanonisierung und Historisierung einzuwirken. *Nach-Schriftlichkeit* hingegen geht von einem Archiv *nach der Schrift* aus, d.h. die nachschriftlichen Medien oder Instanzen suchen nach der Textstruktur z.B. in der Aktionskunst. Je nach Blickpunkt ergibt sich hier ein logischer Widerspruch oder eine ästhetische Inspiration. Um diesen Widerspruch produktiv zu machen wurde als Titel der vorliegenden Arbeit die These „Das Archiv ist die Kunst“ gewählt.

Mir scheint, dass die zum Ausdruck kommende Relativierung der historischen Bedeutung des Archivs und der Tatsache seiner unbedingten Prozessualität als Konsequenzen dieser Sichtweise allgemein stärker in Betracht gezogen werden müssen und auch bei archivbasierten Studien mitgedacht werden müssen.

132 Ebd. S. 15

133 Ebd. S. 12

4.2. Danksagung

Der spezifische Gegenstand dieser Arbeit machte es notwendig, in geringem Maße auf nicht-publizierte Quellen und Informationen zurückzugreifen. Frau Dr. Sabine Hänsen, Slavistin an der Universität Bochum und Mitglied der Gruppe [KD], danke ich für ihre Bereitschaft, mir Informationen aus erster Hand über die Arbeit der KD sowie das von ihr selbst und Andrej Monastyrskij an das Archiv der Bremer Forschungsstelle übergebene Archivmaterial (im Text bezeichnet als „PZG – Bremer Version“) zu übermitteln. Auf ihren Angaben beruhen meine Erkenntnisse zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Bremer Exemplars, sowie zu inhaltlichen Veränderungen, die sich nach der Drucklegung der PZG 1998 ergeben haben.

Dem Archivar der Bremer Forschungsstelle, Herrn Gabriel Superfin, möchte ich für die Bereitstellung und die Unterstützung bei der textologischen Entschlüsselung des Bremer Archivmaterials der KD danken. Als exzellenter Kenner der sowjetischen Untergrundliteratur, ihrer Protagonisten und Verfahren, stand er mir bei der Arbeit im Bremer Archiv hilfreich zur Seite.

Nicht zuletzt danke ich meinem Betreuer Prof. Georg Witte für die wissenschaftliche Betreuung dieser Arbeit und das bereitwillige und schnelle Antworten auf Fragen, für die umfangreichen Anregungen zu Literatur, inhaltlichen Korrekturen und thematischen Wegweisungen.

4.3. Literaturverzeichnis

- Alekseev, Nikita: „Wir – sie“, Patrizier, Zigeuner und andere. In: Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog)*. Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont. 1991, S. 42–53
- Andy Warhol's Time Capsule 21 : [anlässlich der Ausstellung Andy Warhol's Time Capsules, eine Kooperation zwischen The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, einem der vier Carnegie-Museen in Pittsburgh und dem Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main; Ausstellung in Frankfurt: 27. September. Köln. DuMont. 2003
- A. Monastyrskij: *Publikation zur Ausstellung „Unterschriften“ von A. Monastyrskij im Rahmen der Projektreihe zu „Kunst und Sprache“*. Berlin. Kunst-Werke Berlin. 1994
- Anufriev, Sergej; Leiderman, Jurij; Pepperstein, Pawel: *Auf sechs Büchern / Na šesti knjigach : Inspektion „Medhermeneutik“ / Inspekcija „Medgermenevtika“*. Düsseldorf. Kunsthalle Düsseldorf. 1990
- Assmann, Aleida: Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung. In: Assman, Jan (Hrsg.): *Text und Kommentar*. München: Fink, 1995 (Archäologie der literarischen Kommunikation. 4), S. 355–374
- Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Hemken, K.-U. (Hrsg.): *Gedächtnisbilder: Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig. Reclam. 1996
- Assmann, Aleida; Assman, Jan (Hrsg.): *Kanon und Zensur*. Aleida und Jan Assmann (Hrsg.). München. Fink. 1987. (Archäologie der literarischen Kommunikation. 2)
- Assmann, Jan; Assman, Aleida; Hardmeier, Christian. (Hrsg.): *Schrift und Gedächtnis*. München. Fink. 1983. (Archäologie der literarischen Kommunikation. 1)
- Assmann, Jan (Hrsg.): *Text und Kommentar*. München. Fink. 1995. (Archäologie der literarischen Kommunikation. 4)
- Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1988

- Bakstejn, Iosif: Bemerkungen zum literarischen Konzeptionalismus. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation*. Hamburg. Cantz. 1993, S. 60–65
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1982
- Baßler, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv : Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen. Francke. 2005. (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur. 1)
- Berg, Michail: *Literaturokratija : problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*. Michail Berg. Moskva. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2000. (Novoe literaturnoe obozrenie. Naučnoe prilozenie. 25)
- Beyrau, Dietrich: *Intelligenz und Dissens : Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917–1985*. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht. 1993
- Bourdieu, Pierre: *Rede und Antwort*. [2. Aufl.]. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2002. (Edition Suhrkamp. N.F. 1547. 547)
- Cheare, Elisabeth (Hrsg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin. Spitz. 2000. (Osteuropaforschung. 42)
- Choroschilow, Pavel (Hrsg.): *Berlin – Moskva, Moskau – Berlin : 1950 – 2000; Martin-Gropius-Bau, Berlin, 28. September 2003 bis 5. Januar 2004; Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 21. März bis 5. Juli 2004*. [Ausstellung Berlin – Moskau, Moskau – Berlin 1950 – 2000]. Berlin. Nicolai. 2003
- Csaky, Moritz; Reichensperger, Richard (Hrsg.): *Literatur als Text der Kultur*. Wien. Passagen-Verl. 1999. (Passagen Literaturtheorie)
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München. Fink. 1992
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben : Eine Freudsche Impression*. Berlin. Brinkmann und Bose. 1997
- „*Drugoe iskusstvo*“ : *Moskva 1956 – 76*. [Sost. sbornika Leonid Prochorovič Taločkin; Irina Georgievna Allatova]. Moskva. Chudožestennaja galereja „Moskovskaja kollekcija“ [u.a.]. 1991
- Ebert, Christa (Hrsg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands : Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin. Spitz. 1995
- dies.: Sowjetliteratur – ein lebender Leichnam? Anmerkungen zur postsowjetischen Kanondiskussion. In: Cheare, Elisabeth (Hrsg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin. Spitz. 2000 (Osteuropaforschung, 42), S. 29–45
- Ernst, Wolfgang; Heidenreich, Stefan; Holl, Ute (Hrsg.): *Suchbilder : Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. Berlin. Kadmos. 2003. (copyrights. 5)
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 356)
- Fraj, Maks: *Art-azbuka*: (<http://azbuka.gif.ru>). [letzte Aktualisierung am 07.10.2003. Zugriff 02.01.2006]

- Goller, Mirjam (Hrsg.): *Minimalismus : Zwischen Leere und Exzeß; Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999*. Wien. 2001. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. 51)
- Goller, Mirjam; Strätling, Susanne (Hrsg.): *Schriften – Dinge – Phantasmen : Literatur und Kultur der russischen Moderne I*. München. 2002. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 56)
- Groys, Boris; Kabakov, Il'ja: Gespräch über NOMA. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation*. Hamburg. Cantz. 1993, S. 19–40
- dies.: *Dialogi : (1990–1994)*. Moskva. Ad Marginem. 1999
- Groys, Boris: *Die Ästhetisierung des ideologischen Textes*. In: Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog)*. Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont. 1991, S. 31–39
- dies.: *Der Text als Monster*. In: *Wespennest : Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*. Nr. 89/1992, S. 54–60
- dies.: Die Null-Lösung. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation*. Hamburg. Cantz. 1993, S. 42–59
- dies.: *Sammeln, gesammelt werden : Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht*. In: *Lettre*. Nr.33/1996, S. 32–36
- dies.: Die Aura der Archive. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften : Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin. Kadmos. 2004, S. 163–175
- dies.: *Über das Neue : Versuch einer Kulturökonomie*. 3. Aufl. Frankfurt am Main. Fischer. 2004. (Fischer. Forum Wissenschaft. 14433)
- Hansen-Löve, Aage: *Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus*. In: Csaky, Moritz; Reichensperger, Richard (Hrsg.): *Literatur als Text der Kultur*. Wien. Passagen-Verl. 1999 (Passagen Literaturtheorie), S. 65 – 106
- Hänsen, Sabine: *Aktion und Textkultur*. In: Ebert, Christa (Hrsg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands : Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin. Spitz. 1995
- dies.: Phantasmagorien über den Kanon des sozialistischen Realismus. In: Cheaure, Elisabeth (Hrsg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin. Spitz. 2000 (Osteuropaforschung. 42), S. 47–65
- dies.: Video, Archive, Storage: Moscow Performance Art in the Age of Digital Repetition : <http://artmargins.com/content/interview/haensgen.html> [Interview mit A. Monastyrskij, letzter Zugriff am 02.01.2006]
- Hänsen, Sabine; Monastyrskij, Andrej: *Zagraničnost'*. <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/ostweb/haensgen.htm>. 1998. [letzter Zugriff am 12.11.2005]
- Hänsen, Sabine; Witte, Georg: *Die sichtbar unsichtbare Schrift des Samizdat*. In: Choroschilow, Pavel (Hrsg.): *Berlin – Moskva, Moskau – Berlin : 1950 – 2000; Martin-Gropius-Bau, Berlin, 28. September 2003 bis 5. Januar 2004; Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 21. März bis 5. Juli 2004*. [Ausstellung Berlin – Moskau, Moskau – Berlin 1950 – 2000]. Berlin. Nicolai. 2003
- Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog)*. Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont. 1991.

- Haverkamp, A. (Hrsg.): *Gedächtniskunst : Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik.* Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1991
- Haverkamp, A.; Lachmann, R: *Memoria : Vergessen und Erinnern.* München. Fink. 1993. (Poetik und Hermeneutik, 15)
- Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.): *Stasi, KGB und Literatur : Beiträge und Erfahrungen aus Russland und Deutschland.* Köln. 1993
- Heiser, Jörg: *Diesmal was von Warhol, Liebling! Das ist doch keine Kunst?*. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/195/27168/> (Süddeutsche Zeitung 23.02.2004)
- Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder : Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst.* Leipzig. Reclam. 1996
- Hirt, Günter; Wonders, Sascha: *Moskau, Moskau : Aktion, Kunst, Poesie; Videostücke mit „Kollektive Aktionen“, Andrej Monastyrskij, Dmitrij A. Prigow, Nikita Alexejew, Wadim Sacharow, Ilja Kabakow, Jossif Backstein u.a.* Wuppertal. Ed. S-Press. 1987
- dies.: *Mit Texten über Texte neben Texten : Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus.* In: Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog).* Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont. 1991. S. 56–67
- dies.: *Legenden, die nicht enden : Editorische Vorbemerkung (Bildbeschreibungen – Moskauer Konzeptualismus, Teil III).* In: *Schreibheft : Zeitschrift für Literatur.* Nr. 42/1993. S. 35–45
- dies. (Hrsg.): *Präprintium : Moskauer Bücher aus dem Samizdat.* Bremen. Edition Temmen. 1998 (Ausstellungskataloge // Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. N.F. 28)
- Imendörffer, Helene: *Eine Dekanonisierung : Die russische Gor'kij-Rezeption seit 1987.* In: Cheaure, Elisabeth (Hrsg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute.* Berlin. Spitz. 2000 (Osteuropaforschung. 42), S. 67–85
- Jeudy, Henri Pierre: *Die Welt als Museum.* Berlin. Merve. 1987
- Kabakov, Il'ja: *Der Spaten.* In: *Schreibheft : Zeitschrift für Literatur.* Nr. 42/1993, S. 49–54
- dies.: *Überlegung zur Wahrnehmung der drei Schichten, drei Ebenen, in die gewöhnliche anonyme Druckerzeugnisse wie Quittungen, Bescheinigungen, Speisekarten, Fahrkarten usw. zerfallen.* In: *Schreibheft : Zeitschrift für Literatur.* Nr. 42/1993, S. 47/48
- dies.: *Zur Installation „NOMA“.* In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation.* Hamburg. Cantz. 1993, S. 185–189
- dies. (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation.* Hamburg. Cantz. 1993
- dies.: *Über die „totale“ Installation = O „total'noj“ installjacii : [dem Buch liegt ein Zyklus von Vorträgen zugrunde, die 1992/1993 an der Städelschule in Frankfurt am Main gehalten wurden].* Ostfildern. Cantz. 1995
- dies.: *Der Text als Grundlage des Visuellen = : The text as the basis of visual expression.* Ilya Kabakov. Köln. Oktagon. 2000
- Karasik, Michail (Hrsg.): *Buchkamera : Knigi i stichi.* Sankt Petersburg. Izdat. M.K. 1997
- Kollektivnye dejstvija: 1976–1989. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation.* Hamburg. Cantz. 1993, S. 124–128
- dies.: *Zehn Erscheinungen.* In: *Schreibheft : Zeitschrift für Literatur.* Nr. 42/1993, S. 55
- dies.: *Poezdki za gorod : kollektivnye dejstvija.* Moskva. Ad Marginem. 1998

- Kollektivnye dejstvija : (učastniki, vystavki, bibliografija)*. [Zugriff am 02.01.2006] http://www.gif.ru/people/kollektivnye-deystviya/view_print/city_578/fah_580/.
- König, Christoph; Seifert, Siegfried (Hrsg.): *Literaturarchiv und Literaturforschung : Aspekte neuer Zusammenarbeit*. München (u.a.). Saur. 1996. (Literatur und Archiv. 8)
- Kopelew, Lew: *Aufbewahren für alle Zeit!* Göttingen. Steidl. 1996. (stb. 62)
- Krajewski, Markus: *(Un)Tiefen elektronischer Textarchive : zu Status und Produktionsbedingungen digitaler Literatur*. In: Kodikas, Code – Ars semeiotica: an internat. journal of semiotics. 2001
- ders.: *Zettelwirtschaft : die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*. Berlin. Kadmos. 2002. (copyrights. 4)
- Kropivnickij, Evgenij L.: *Zemnoj ujut : (izbrannye stichi)*. Moskva. Prometej (Neizvestnaja Rossija) 1990
- ders. (Hrsg.): *Mansarda : al'manach*. sost. Moskva : Firma Kontrakt-TMT Sovmestnogo Sovetsko-Svejcarskogo Predprijatija Mosrent, 1992.
- ders.: *Izbrannoe : 736 stichotvorenij + drugie materialy*. Moskva. Kul'turnyj sloj. 2004
- Kulakov, Vladislav: *Poezija kak fakt : Stat'i o stichach*. Moskva. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 1999
- Kuprijanov, Vjačeslav: *Jeder empfiehlt seine Bekannten : Schlecht informierte Experten tagten und stritten über die russische Kultur der Gegenwart*. Berlin. Berliner Zeitung. 08.12.1998. <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/bin/dump.fcgi/1998/1208/feuilleton/> [...] [Zugriff am 03.01.2006]
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur : Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1990
- Lass, Karen: *Vom Tauwetter zur Perestrojka : Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953–1991)*. Köln. Böhlau. 2002
- Lotman, Jurij; Uspenskij, Boris: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur : (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* Nr. 9/1977. S. 1–40
- MANI Museum. *40 Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster : Eine Ausstellung Moskauer Avantgarde-Kunst der achtziger Jahre*. Frankfurt am Main. 1991
- Medizinische Hermeneutik: *Die Spaltung des Gedächtnisses*. In: Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog)*. Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont. 1991, S. 119–140
- dies.: Der Botanische Garten in West-Berlin : Inspektionsnotiz zur Frage der Bedeutung von Museen in der modernen Kunst. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation*. Hamburg. Cantz. 1993, S. 100–104
- Monastyrskij, Andrej: (Ohne Titel) : Auszug aus dem Aufsatz „Erdarbeiten“ von A. Monastyrskij, 1987. In: Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog)*. Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont, 1991, S. 86–91
- ders.: Flußarme des sowjetischen Charismas. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation*. Hamburg. Cantz. 1993, S. 113–123
- ders.: *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*. Moskva. Ad Marginem. 1999

- Nekrasov, Vsevolod: *Lianozovo*. Moskva. Vek XX i mir. 1999
- ders.: *Dojce Buch : Der Eifer der Kunst des Nichtseins oder Chronik mein-deutscher Beziehungen der Reihe nach*. Bochum. aspei. 2002
- Ogryzko, Vjaceslav: *Russkie pisateli. Sovremennaja epocha. Leksikon : Eskiz buduscej enciklopedii*. Moskva. Literaturnaja Rossija. 2004
- Papernyj, Vladimir: *Kul'tura dva*. Moskva. 1996
- Pepperstein, Pawel: Das Redaktursyndrom : (Wie sich verstecken?). In: Harten, Jürgen (Hrsg.): *Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale Israel / UdSSR (Ausstellungskatalog)*. Kunsthalle Düsseldorf. Köln. DuMont. 1991, S. 128–131
- ders.: Rapport „NOMA – NOMA“. In: Kabakov, Il'ja (Hrsg.): *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation*. Hamburg. Cantz. 1993, S. S. 8–18
- Pompe, Hedwig; Scholz, Leander (Hrsg.): *Archivprozesse : Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln. Dumont. 2002
- Prigov, Dmitri A.: *Čto nado znat' o konceptualizme*. http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/view_print/. [letzte Aktualisierung 08.02.1998. letzter Zugriff am 02.01.2006]
- Rabin, Oskar: *Tri žizni : kniga vospominanij*. Paris. Tret'ja Volna. 1986
- Rubinstein, Lew: *Immer weiter und weiter : aus der grossen Kartothek*. Münster. Lang. 1994
- ders.: *Vse dal'se i dal'se : Iz „bol'soj kartoteki“ (1975–1993)*. Moskva. Obscuri viri. 1995
- ders.: *Programm der gemeinsamen Erlebnisse : Kartothek = Programma sovместnych pereživanij – kartoteka*. Münster. Lang. 2003
- Samizdat Leningrada : 1950-e – 1980-e; literaturnaja enciklopedija*. Moskva. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2003
- Sapgir, Genrich (Hrsg.): *Neoficial'naja poezija : (Samizdat veka)*. Russkaja virtual'naja biblioteka (<http://www.rvb.ru/np/index.htm> [letzter Zugriff am 03.01.2006])
- ders.: Sapgir o Kropivnickom. <http://rvb.ru/np/publication/sapgir2.htm#25>. [Zugriff am 05.11.2005]
- Sasse, Sylvia: *Text in Aktion : Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. München. Fink. 2003. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. 102)
- Savickij, Stanislav A: *Andegraund : istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*. Moskva. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2002. (Naucnaja biblioteka; Novoe literaturnoe obozrenie. Naucnoe prilozenie. 37)
- Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias: *Deep storage – Arsenale der Erinnerung : Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst; [anlässlich der Ausstellung „Deep Storage – Arsenale der Erinnerung“ im Haus der Kunst, München (3.8. – 12.10.1997) ... und in der Henry Art Gallery, Seattle (Herbst 1989)]*. München, New York. Prestel. 1997
- Scherrer, Jutta: Kul'turologija zwischen Ideologieersatz und „Lebensphilosophie“. In: Cheaure, Elisabeth (Hrsg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin. Spitz. 2000 (Osteuropaforschung. 42), S. 87–98
- Söhn, Gerhard: *Literaten hinter Masken : Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur*. Berlin. Haude & Spener. 1974

- Spieker, Sven: *Figures of memory and forgetting in Andrej Bitov's prose : postmodernism and the quest for history*. Sven Spieker. Münster. Lang. 1996. (Slavische Literaturen. 11)
- ders.: >Il y a<: Kabakovs Weigerung, den Mülleimer zu leeren : Bürokratie und ‚feedback‘ in der Installation „Der Mann, der nie etwas wegwarf“. In: Goller, Mirjam; Strätling, Susanne (Hrsg.): *Schriften – Dinge – Phantasmen : Literatur und Kultur der russischen Moderne 1*. München. 2002 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 56), S. 394–430
- ders.: Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften : Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin. Kadmos. 2004, S. 7–25
- ders. (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften : Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin. Kadmos. 2004
- ders.: Die Ablagekur, oder: Wo Es war, soll Archiv werden : Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros. (2002) <http://www.gss.ucsb.edu/faculty/spieker/research/trajekte.pd> [Zugriff am 03.01.2006]
- Steinsiek, Annette (Hrsg.): *Das Archiv lebt! Fundstücke aus dem Literaturarchiv und Forschungsinstitut Brenner-Archiv*. Innsbruck. Brenner-Archiv. 1999
- Tupicyn, Viktor: „*Drugoe*“ *iskusstva : besedy s chudožnikami, kritikami, filosofami: 1980 – 1995* gg.. Moskva. Ad Marginem. 1997. (Kollekcija Passe-partout 4)
- ders.: *Kommunal'nyj (post)modernizm : Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX. veka*. Moskva. Ad Marginem. 1998
- Witte, Georg: *Archiv der verschwundenen Texte : Neue Perspektiven auf den russischen Samizdat*. In: *Humboldt-Spektrum*. Jg.3, Nr. 1/1996, S. 34–39
- ders.: *Die Kunst der Selbstkanonisierung*. In: Cheaure, Elisabeth (Hrsg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin. Spitz. 2000 (Osteuropaforschung. 42) S. 99–117
- ders.: Fäden : Ein infratextuelles Motiv. In: Goller, Mirjam (Hrsg.): *Minimalismus : Zwischen Leere und Exzeß; Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999*. Wien. 2001 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband), S. 199 – 230
- Witte, Georg; Leupold, Gabriele (Hrsg.): *Nach danach : neue Poesie aus Sankt Petersburg*. Mit Bildern von Evgenij Jufit: Bilder aus der Nekrowelt-Stills. Bremerhaven. Ed. Die Horen im Wirtschaftsverl. NW. 2004. (Die Horen. 49,2 = Ausg. 214)
- Zacharias, W. (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung : Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen. Klartext. 1990

Archivmaterial der Bremer Forschungsstelle Osteuropa

- Kollektivnye dejstvija: *Poezdki za gorod (Tom 1): (obščee nazvanie dlja 2-ch tomov)*. Moskva : Archivmaterial, 1980.
- Kollektivnye dejstvija: *Poezdki i vosproizvedenie: Tom 2*. Moskva : Archivmaterial, 1983.
- Kollektivnye dejstvija: *Materialien 1983–1985: Einzelne Aktionen*. Moskva : Archivmaterial, 1983–1985.

Arbeitspapiere und Materialien der Forschungsstelle Osteuropa

ISSN 1616-7384

- No. 67 **Participation of Civil Society in New Modes of Governance**
The Case of the New EU Member States
Part 1: The State of Civil Society
By Heiko Pleines (ed.)
(May 2005)
- Nr. 68 **„Stiller als Wasser, tiefer als Gras“**
Zur Migrationsgeschichte der russischen Displaced Persons
in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg
Von Anne Kuhlmann-Smirnova
(Juli 2005)
- No. 69 **How to explain Russia's post-Soviet Political and Economic System**
By Heiko Pleines (ed.)
(August 2005)
- Nr. 70 **Integration und Ausgrenzung im Osten Europas.**
Beiträge für die 13. Tagung junger Osteuropa-Experten
Veranstaltet von Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Osteuropa-Institut der Freien
Universität Berlin, Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde, Europäische Akademie Berlin
(September 2005)
- Nr. 71 **Die Mittel- und Osteuropa-Aktivitäten der Universität Bremen im Überblick**
Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen,
International Office der Universität Bremen (Hg.)
(Oktober 2005)
- Nr. 72 **Russlands Regionen auf dem Weg nach Europa?**
Von Galina Michaleva (Hg.)
(November 2005)
- Nr. 73 **Die russische Außenpolitik unter Putin**
Von Heiko Pleines und Hans-Henning Schröder (Hg.)
(Dezember 2005)
- No. 74 **Participation of Civil Society in New Modes of Governance**
The Case of the New EU Member States
Part 2: Questions of Accountability
By Heiko Pleines (ed.)
(February 2006)
- Nr. 75 **Die Ukraine unter Präsident Juschtschenko**
Auf der Suche nach politischer Stabilität
Von Heiko Pleines (Hg.)
(April 2006)
- No. 76 **Participation of Civil Society in New Modes of Governance**
The Case of the New EU Member States
Part 3: Involvement at the EU Level
By Heiko Pleines (ed.)
(September 2006)
- Nr. 77 **Osteuropaforschung – 15 Jahre „danach“**
Beiträge für die 14. Tagung junger Osteuropa-Experten
Veranstaltet von Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Deutsche Gesellschaft für
Osteuropakunde, Europäische Akademie Berlin
(September 2006)

Bezugspreis pro Heft: 4 Euro + Portokosten
Abonnement (10 Hefte pro Jahr): 30 Euro + Portokosten

Bestellungen an: publikationsreferat@osteuropa.uni-bremen.de
Forschungsstelle Osteuropa, Publikationsreferat, Klagenfurter Str. 3, 28359 Bremen

Vergriffene Hefte können als PDF-Datei gratis bestellt bzw. von der Website der Forschungsstelle Osteuropa
(www.forschungsstelle-osteuropa.de) heruntergeladen werden.

Aktuelle Bücher aus der Forschungsstelle Osteuropa

Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa

- Bd. 21 **Isabelle de Keggel:**
Die Staatssymbolik des neuen Russland.
Traditionen - Integrationsstrategien – Identitätsdiskurse
LIT-Verlag (Münster) 2007 (in Vorbereitung), 256 S., br., ISBN 3-8258-8862-2, Euro 24,90
- Bd. 20 **Hans-Hermann Höhmann, Heiko Pleines, Hans-Henning Schröder (Hg.):**
Nur ein Ölboom?
Bestimmungsfaktoren und Perspektiven der russischen Wirtschaftsentwicklung
LIT-Verlag (Münster) 2005, 304 S., br., ISBN 3-8258-8284-5, Euro 29,90
- Bd. 19 **Heiko Pleines:**
Ukrainische Seilschaften
Informelle Einflussnahme in der ukrainischen Wirtschaftspolitik 1992–2004
LIT-Verlag (Münster) 2005, 208 S., br., ISBN 3-8258-8283-7, Euro 19,90

Osteuropa: Geschichte, Wirtschaft, Politik

- Bd. 39 **Jin-Sook Ju:**
Konstituierung der Programmatik russischer Parteien
Programmatische Differenzierung als Element der Parteibildung im
post-sowjetischen Russland
LIT Verlag (Hamburg) 2005, 312 S., ISBN 3-8258-8537-2, Euro 24,90
- Bd. 38 **Isabelle de Keggel:**
**Konstruktionsversuche neuer historischer Identitäten im Russland
der Transformationszeit**
LIT Verlag (Hamburg) 2006, 678 S., ISBN 3-8258-8201-2, Euro 44,90

Changing Europe

- Bd. 2 **Daniela Obradovic, Heiko Pleines (eds.):**
Civil Society Groups from the New Post-Socialist Member States in EU Governance
ibidem-Verlag (Stuttgart) 2007 (in Vorbereitung)
- Bd. 1 **Sabine Fischer, Heiko Pleines, Hans-Henning Schröder (eds.):**
Movements, Migrants, Marginalisation.
Challenges of Social and Political Participation in Eastern Europe and the Enlarged EU
ibidem-Verlag (Stuttgart) 2007 (in Vorbereitung), ca. 220 S., br., ISBN 3-89821-733-7,
Euro 29,90

Kostenlose E-Mail-Dienste der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Russlandanalysen

Die „Russlandanalysen“ bieten wöchentlich eine Kurzanalyse zu einem aktuellen Thema, ergänzt um Grafiken und Tabellen. Zusätzlich gibt es eine Wochenchronik aktueller politischer Ereignisse.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

Russian Analytical Digest

Der Russian Analytical Digest bietet zweimal monatlich englischsprachige Kurzanalysen sowie illustrierende Daten zu einem aktuellen Thema.

Abonnement unter: <http://www.res.ethz.ch/analysis/rad/>

kultura. Russland-Kulturanalysen

Die Russland-Kulturanalysen diskutieren in kurzen, wissenschaftlich fundierten, doch publizistisch-aufbereiteten Beiträgen signifikante Entwicklungen der Kultursphäre Russlands. Jede Ausgabe enthält zwei Analysen und einige Kurztexte bzw. Illustrationen. Erscheinungsweise: monatlich, in je einer deutschen und englischen Ausgabe.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

Ukraine-Analysen

Die Ukraine-Analysen bieten zweimal monatliche eine Kurzanalyse zu einem aktuellen Thema aus Politik, Wirtschaft oder Kultur, ergänzt um Grafiken und Tabellen. Zusätzlich gibt es eine Chronik aktueller Ereignisse.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

Polen-Analysen

Die Ukraine-Analysen bieten zweimal monatliche eine Kurzanalyse zu einem aktuellen Thema aus Politik, Wirtschaft oder Kultur, ergänzt um Grafiken und Tabellen. Zusätzlich gibt es eine Chronik aktueller Ereignisse.

Abonnement unter: <http://www.polen-analysen.de>

Bibliographische Dienste

Die vierteljährlich erscheinenden Bibliographien informieren über englisch- und deutschsprachige Neuerscheinungen zu Polen, Russland, Tschechischer und Slowakischer Republik sowie zur Ukraine. Erfasst werden jeweils die Themenbereiche Politik, Außenpolitik, Wirtschaft und Soziales.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

FSO-Fernsehtipps

Die „FSO-Fernsehtipps“ bieten zweiwöchentlich einen Überblick über Sendungen mit Bezug auf Ost- bzw. Ostmitteleuropa im deutschsprachigen Kabelfernsehen. Vorrangig erfaßt werden Spiel- und Dokumentarfilme aus und über osteuropäische Länder. Der Schwerpunkt liegt auf der Sowjetunion und ihren Nachfolgestaaten (vor allem Russland), Polen, Tschechien, Slowakei und DDR.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de